

Harold Bloom

**Anxietatea
influenței**
o teorie a poeziei



6397.518

STUDII LITERARE

Editura PARALELA 45

BIBL. CENTR. UNIV.

„M. EMINESCU” IAȘI

1397.518

colecția studii
seria studii literare

Anxietatea

intelectuală

O teorie a poeziei

Colecție inițiată de Mircea Martin

Editor: Călin Vlasie

Redactori: Mugur Butuza și Cristina Sărăcuț

Tehnoredactor: Cristina Mihart

Coperta colecției: Andrei Mănescu

Prepress: Viorel Mihart

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
BLOOM, HAROLD

Anxietatea influenței : o teorie a poeziei /

Harold Bloom ; trad. și note de Rareș Moldovan. -

Pitești : Paralela 45, 2008

ISBN 978-973-47-0342-5

I. Moldovan, Rareș (trad.)

821.111.(73).09-1=135.1

The Anxiety of Influence

Copyright © 1973, 1997 by Oxford University Press, Inc.

This translation of *The Anxiety of Influence, Second Edition*, originally published in English in 1997, is published by arrangement with Oxford University Press, Inc.

Această traducere a ediției a doua a *Anxietății influenței*, publicată inițial în limba engleză în 1997, este publicată cu acordul Oxford University Press, Inc.

Copyright © Editura Paralela 45, 2008, pentru prezenta traducere

Harold
Bloom

429 981

Anxietatea influenței

O teorie a poeziei

Traducere din limba engleză
și note de Rareș Moldovan

ALE



438203

B.C.U. IASI

PARALELA 45



Angoasa continuării

Pentru William K. Wimsatt

Când s-a născut, în secolul
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii
Măcar da-a căsătorii

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Printed by William E. Winstanley

- 5. DEC. 2008

PREFAȚĂ

Angoasa contaminării

I

Mare parte din prima versiune a ceea ce avea să devină *Anxietatea influenței* a fost scrisă în vara anului 1967. Revizuită în decursul următorilor cinci ani, cărțulia a fost publicată în ianuarie 1973. Timp de mai bine de douăzeci de ani, am fost uimit de receptarea cărții, care rămâne ambivalentă. Această nouă prefață nu încearcă să ofere o explicație, ci mai degrabă dorește să clarifice și să lărgască viziunea mea asupra procesului influenței, al cărui teritoriu e încă obscur în multe locuri, atât în artele înalte, cât și în disciplinele intelectuale sau în sfera publică. Heidegger, pe care îl detest cu voioșie, îmi oferă totuși un exemplu atunci când spune că e necesar să gândești un singur gând, doar unul, și să-l gândești până la capăt. Nu există însă un capăt al „influenței”, un cuvânt pe care Shakespeare îl folosea în două sensuri diferite, însă înrudite. Chiar înainte de a doua intrare a Fantomei, în prima scenă din Hamlet, cârturarul Horatio evocă lumea lui Shakespeare din *Iulius Cezar*, în care:

Când Roma era-n floare, cu puțin
Nainte de-a cădea slăvitul Cezar,
Morminte s-au căscat și morți în giulgiu
Au chițăit și au țipat pe străzi;
Planete s-au ivit cu cozi de foc;
A rourat cu sânge; pete-n soare
Năprasnic au menit; iar astrul umed

Ce-nrăurește țara lui Neptun
S-a-ntunecat ca-n Ziua de Apoi.¹

Gândul lui Shakespeare se îndrepta probabil cu doi ani în urmă, spre 1598, pe când lucra la înfruntarea de pe urmă a lui Falstaff din *Henric al IV-lea, Partea a doua*, într-o Anglie puternic tulburată de melancolia unei eclipse solare și a două eclipse lunare, care dădeau naștere unor previziuni apocaliptice în anul 1600. Hamlet, mai degrabă decît Judecata de Apoi, a marcat acel an pentru Shakespeare, însă Horatio, mai asemenător în spirit unui roman din vechime decît unui danez, cugetă încă la „nenorocirile din soare”, re-amintindu-ne de teoria influenței astrelor asupra celor cu stea potrivnică, și de influența lunii (acel „astru umed”) asupra valurilor. Întrărirea astrelor asupra destinelor și personalităților noastre este primul înțeles al „influenței”, un înțeles pe care personajele shakespeareiene și-l însușesc în mod personal. Shakespeare mai folosește cuvântul „influență” cu sensul de „inspirație”, atât în sonete, cât și în piesele de teatru. M-am abținut intenționat să citez, atît în *Anxietatea influenței*, cât și în studiul care o continuă, *A Map of Misreading (Cartografia rătălmăcirii)*, sonetul care m-a influențat:

Rămâi cu bine! Prea ești scump, alături
De sărăcia mea! Prea-nalt te ții!
Prin dreptul meritelor mă înlături
Și mă dezlegi de orice datorii.

Pot, fără voia ta, să te păstrez?
De ce să am eu doar așa comoară?
Oprit să-mi împlinesc doritul crez,
Prin dreptul meu mă plec spre tine, iară.

¹ William Shakespeare, *Hamlet*, trad. Leon Levițchi și Dan Duțescu, București: Editura Univers Enciclopedic, 1996, p. 16.

Când mi te-ai dăruit, fugeai de fală
Sau te-nșela că sunt mai bun, vreun gând;
Azi darul tău, crescând după greșeală,
Ți-l reîntorci, mai bine judecând.

Ai fost al meu, în vis, adeseori;
Un rege-n vis e un nimic în zori!¹

Aici, în sonetul 87, „abaterea” sau „ocolul” („mă plec spre tine iară”) și „neînțelegerea” depind amândouă de „greșeală” ca supra-estimare și supra-stimare ironică. Dacă Shakespeare se tânguiește aici, mâhnit, dar cu o oarecare discreție rafinată, de pierderea contelui Southampton ca iubit, sau ca patron, sau ca prieten, nu e (din fericire) o chestiune asupra căreia să ne putem pronunța cu certitudine. Sonetul 87, un poem evident profund erotic (nu în mod intenționat), poate fi citit și ca o alegorie a relației oricărui scriitor (sau a oricărei persoane) cu tradiția, mai ales cu tradiția întrupată într-o figură înțeleasă ca ante-mergător. Cel care vorbește în sonetul 87 e conștient de faptul că i s-a făcut o ofertă pe care n-a putut s-o refuze, ceea ce reprezintă o înțelegere sumbră a naturii tradiției autentice. Confuzia, greșeala înțelegerii, mepriza (*misprision*), ca opusă simplei „greșeli”, implică pentru Shakespeare nu doar o neînțelegere, o rea-citire sau o răstălmăcire (*misreading*), ci tinde să fie și un calambur sugerând o încarcerare nedreaptă. Poate ca *misprision* înseamnă la Shakespeare și o subestimare disprețuitoare²; oricum ar sta lucrurile, poetul a preluat termenul juridic și i-a creat aura

¹ William Shakespeare, *Sonete și poeme*, trad. Neculai Chirica și Dan Grigorescu, București: Editura Minerva, 1974, p. 89.

² În limba engleză, cuvântul „misprision” înseamnă greșeală, neînțelegere sau dispreț (mai ales față de autorități), precum și neglijență sau rea-voință în exercitarea unei datorii oficiale. Calamburul shakespearian al prizonieratului injust se bazează pe omofonia relativă cuvintelor *prision* (luare) și *prison* (închisoare).

unei greșeli deliberate, voite a interpretării. În sonetul 87, „abaterea” reprezintă o reîntoarcere doar în al doilea rând; înainte de toate, termenul indică o libertate nefericită.

L-am exclus pe Shakespeare din *Anxietatea influenței* și din cărțile imediat următoare pentru că nu eram pregătit să meditez asupra relației dintre Shakespeare și originalitate. Nu se poate gândi până la capăt întrebarea privitoare la influență fără a-l lua în socoteală pe cel mai influent autor al ultimelor patru secole. Am uneori bănuiala că noi nu ne auzim unii pe alții pentru că prietenii și iubiții din Shakespeare nu aud mai niciodată ce li se spune de către celălalt, ceea ce e o parte a adevărului ironic potrivit căruia Shakespeare ne-a inventat în mare măsură. Invenția umanului, așa cum o cunoaștem, e un mod al influenței care depășește de departe literarul. Nu pot exprima acest influx mai bine decât a făcut-o Emerson. Textul său „Shakespeare, sau Poetul”, din *Oameni de seamă* (1850), rămâne unic în estimarea precisă a centralității poetului, atunci și acum:

Shakespeare iese din categoria autorilor eminenți în aceeași măsură în care iese din mulțime. E neînchipuit de înțelept, pe când înțelepciunea celorlalți poate fi închipuită. Un cititor bun se poate cuibări oarecum în mintea lui Platon, și poate gândi de acolo; dar nu în mintea lui Shakespeare. Ne aflăm încă în fața ușii. În ce privește facultatea execuției, sau a creației, Shakespeare e unic. Nimeni n-o poate imagina mai bine. El a atins cel mai îndepărtat hotar al subtilității compatibile cu un sine individual, – e cel mai subtil dintre autori, abia menținându-se în lăuntru al categoriei autorilor. Egală acestei înțelepciuni a vieții este înzestrarea imaginației și puterii sale lirice. Shakespeare a înveșmântat creaturile legendei sale în formă și sentimente, de parcă ar fi trăit împreună cu ei sub același acoperiș; și puțini oameni adevărați au lăsat în istorie caractere atât de limpezi precum aceste ficțiuni. Iar limba lor era pe atât de dulce pe cât de potrivită. Cu toate

acestea, înzestrările sale nu l-au dus niciodată la ostentație, nici la a cânta pe aceeași coardă. O umanitate omniprezentă coordonează toate facultățile sale. Dați-i unui om talentat o poveste s-o spună, și părtinirea lui se va ivi de îndată. Va face anumite observații, va emite anumite opinii, va alege anumite subiecte a căror însemnătate e accidentală, și pe a căror expunere cheltuiește totul. Va îndopa o anumită parte, dar va lăsa o alta să flămânzească, nefiind atent la tonusul lucrului creat, ci la propriul tonus și la propriile puteri. Shakespeare însă e fără părtinire, și fără subiecte supărătoare; totul e dat cum se cuvine; fără vinișoare, fără curiozități: Shakespeare nu e un manierist, el nu zugrăvește vitele pe o pășune, nici nu se dă în vânt după păsărele; nici un egotism nu se vedește la el: lucrurile mărețe sunt descrise cu măreție, cele mărunte ca fiind subordonate. E înțelept fără apăsare și fără afirmații categorice; e puternic așa cum e puternică natura, care înalță pământul formând pantele munților fără efort, în virtutea aceleiași legi care face un balon de săpun să plutească în aer, și căreia ambele îi sunt pe plac în aceeași măsură. Aceasta face și farsa și tragedia, și povestirea și cântecul de dragoste egale în puteri; un merit atât de neconținut încât fiecare cititor privește cu neîncredere percepțiile altor cititori.

„Ne aflăm încă în fața ușii” e aici propoziția crucială, Emerson amintindu-ne subtil etimologia cuvântului „străin”, care la Shakespeare înseamnă „din afara casei cuiva”, adică unul aflat în fața porților închise. Nu mă pot gândi, în acest moment neprielnic, la un mod mai bun de a-l vedea pe Shakespeare, pentru că întreaga mișcare a actualei Școli a Resentimentului duce înspre eradicarea unicității sale. Neomarxiști, neo-feministe, neo-istoriști, teoreticieni influențați de francezi, cu toții își demonstrează materialismul cultural oferindu-ne un Shakespeare redus la simplul produs al „energiilor sociale” ale Renașterii engleze. Gluma mea preferată în privința aceasta e de-a adăuga lui Lacan, „acest Freud

francez”, și lui Derrida, „acest Joyce francez”, triumful ultim a ceea ce se autointitulează „teorie”: Foucault, „acest Shakespeare francez”. Francezii n-au apreciat niciodată originalitatea, și, până când un romantism întârziat n-a ajuns în Franța, nu prea s-au dat în vânt după piesele lui Shakespeare. Și acum îl prețuiesc mai puțin decât indonezienii, japonezii sau americanii. În toată lumea, adevărații multiculturaliști îl acceptă pe Shakespeare ca pe un autor indispensabil, diferit în grad de toți ceilalți, atât de diferit încât devine unic. După cum am argumentat îndelung într-o altă lucrare, Shakespeare nu este pur și simplu doar canonul occidental; este totodată canonul universal. Faptul că el atrage în mod egal publicul de pe toate continentele, de toate rasele și limbile (excluzându-i, desigur, pe francezi) mi se pare că infirmă în mod absolut vederile noastre la modă, precumpănitoare mai ales în Anglia și America, care insistă asupra unui Shakespeare înlănțuit în cultura societății și istoriei sale. După cum prea bine spune concluzia lui Emerson, niciun context, nici măcar acela al dramei, nu-l îngrădește pe Shakespeare:

Unii critici pricepuți, care-l apreciază pe Shakespeare, cred că nici o critică la adresa sa nu are valoare dacă nu se susține numai și numai pe meritul dramatic; că e greșit să-l considerăm pe Shakespeare poet ori filozof. Eu îi prețuiesc meritul dramatic în aceeași măsură cu aceștia, și totuși acesta mi se pare secundar. Shakespeare a fost un om deplin, căruia îi plăcea să vorbească; un creier exalând gânduri și imagini care, căutând o supapă, au găsit teatrul la îndemână. Dacă statura sa ar fi fost mai mică, am fi avut a ne întreba cât de bine și-a ocupat locul, cât de bun dramaturg a fost, ... și doar e cel mai bun din lume. Însă s-a întâmplat ca lucrurile pe care le-a avut de spus să aibă acea greutate care distrage atenția de la vehicul; e ca un sfânt a cărui poveste trebuie spusă în toate limbile, în vers și în proză, în cântec și în pictură, și fărâmițată în proverbe; astfel încât ocazia care a dat înțelesului acestui

sfânt forma unei conversații, sau a unei rugăciuni, sau a unui cod de legi, e neînsemnată în comparație cu universalitatea aplicațiilor sale. Așa se petrec lucrurile cu înțeleptul Shakespeare, și cu a sa carte a vieții. El a scris ariile întregii noastre muzici moderne: el a scris textul vieții moderne, textul moravurilor noastre: el a zugrăvit englezul și europeanul; tatăl americanilor: a zugrăvit omul și i-a descris epoca, și ce s-a făcut în ea: a citit inimile bărbaților și femeilor, probitatea și îndoielile lor, și vicleșugurile lor; vicleșugurile inocenței, și prefacerile lunecoase ale virtuților și viciilor în contrariile lor: pe chipul copilului a știut să desprindă zestrea mamei de cea a tatălui, ori să deseneze hotarele subtile ale libertății și destinului: a cunoscut legile asupririi care alcătuiesc poliția naturii: și toate cele dulci și toate grozăviile sorții omului, în mintea sa la fel de adevărate și cu aceeași blândețe cu care un peisaj ne apasă ochii. Iar importanța acestei înțelepciuni a vieții covârșește forma, fie ea dramatică ori epică, încât ea nici nu se mai vedește. A ne întreba asupra-i ar fi ca și cum ne-am întreba pe ce fel de hârtie e scrisă misiva unui rege.

„El a scris textul vieții moderne”, acesta e miezul chestiunii: Shakespeare ne-a inventat și continuă să ne conțină. Trăim într-o epocă a „criticii culturale”, care depreciază toată literatura imaginației și care îl retrogradează și îl înjosește mai ales pe Shakespeare. Politizarea studiului literar a distrus studiul literar și ar putea încă să distrugă chiar studiul în general. Shakespeare a influențat lumea mult mai mult decât l-a influențat ea inițial. Presupoziția împărtășită de către toți Resentimentarii spune că puterea statală e totul și că subiectivitatea individuală e nimic, chiar dacă subiectivitatea respectivă i-a aparținut lui William Shakespeare. Însăpăimântați de ordinea socială irațională, dramaturgii Renașterii engleze, au devenit pasămite fie sclavii timpului lor, fie cei care l-au subminat, sau amândouă laolaltă, fiind totodată prizonierii ironiei că până și subversiunile lor textuale au ajutat la

întărirea puterii statului, o putere despre care se afirmă, oarecum surprinzător, că se sprijinea pe teatralitate. Mă întorc la Emerson pentru un remediu la toată această propovăduire a puterii. Cine a scris textul vieții moderne, Shakespeare sau sistemul politic din epoca Elisabetei sau a lui Iacob I? Cine a inventat umanul, așa cum îl cunoaștem, Shakespeare sau curtea și miniștrii ei? Cine a influențat mai mult textul lui Shakespeare ca atare, William Cecil, Lord Burghley, Prim Secretarul Majestății Sale sau Christopher Marlowe? Ceea ce numeam odinioară „literatura imaginației” nu se poate despărți de influența literară și are doar o relație inesențială cu puterea statală. Dacă dorim ca standardele judecății să supraviețuiască cât de cât actualului reducționism cultural, trebuie să declarăm ferm că literatura înaltă este tocmai acest lucru, o reușită estetică, și nu propagandă de stat, chiar dacă literatura poate fi folosită, a fost folosită și va mai fi, fără îndoială, folosită pentru a servi intereselor unui stat, unei clase sociale sau unei religii, sau ale bărbaților împotriva femeilor, ale albilor împotriva negrilor, ale Occidentalilor împotriva Răsăritenilor. Nu cunosc o comedie contemporană mai dezolantă, în Marea Britanie sau Statele Unite, decât pretențiile revoluționare ale universitarilor noștri, care se conving pe ei înșiși că vorbesc în numele asupriților și răniților lumii negând primatul estetic al lui Shakespeare, sau insistând că eminența estetică de orice soi e doar o mistificare capitalistă. Ai noștri Trinculo și Stephano au sosit, spun ei, pentru a-l elibera pe Caliban din robia lui Prospero. Și aici, Shakespeare le-a luat-o înainte și ne învață că Resentimentarii urăsc într-adevăr nu puterea statală, ci puterea lui Shakespeare, puterea invenției. Cum nu pot fi Nietzsche, care îi face pe toți să pară niște întârziați, Resentimentarii noștri nu vor să proclame din nou Moartea lui Dumnezeu, așa că se mulțumesc în schimb cu ceea ce se poate numi Moartea lui Shakespeare.

Coleridge vorbea despre autorii canonici numindu-i bărbați și femei veșnic vii, un mod de a vorbi arhaic în epoca noastră, în care studenții sunt învățați să disprețuiască Bărbații Europeni Albi și Morți sau din nou și mai simplu, să-l disprețuiască pe William Shakespeare. Marele adevăr al influenței literare e că ea reprezintă o anxietate irezistibilă: Shakespeare nu îți permite să-l îngropi, să-i scapi sau să-l înlocuiești. Am interiorizat aproape toți puterea pieselor lui Shakespeare, adesea fără a merge la reprezentații sau a le citi. Când poetul german Stefan George a numit *Divina comedie* „Cartea și Școala Vremurilor” nu vorbea doar despre educația marilor poeți. Noi ceilalți învățăm cu toții, fără excepție, că piesele lui Shakespeare constituie Cartea și Școala Vremurilor. Nu vorbesc ca un umanist esențialist, ceea ce nu pretind a fi, sau ca un teoretician al criticii, care de asemenea nu e rolul meu. Ca teoretician al influenței poetice, sunt unul care se împărtășește anxios din Shakespeare, acesta fiind rolul inevitabil al nostru al tuturor, care urmăm, întârziați, creației shakespeareiene a minților și spiritelor noastre. Literatura, adică Shakespeare, nu poate fi predată doar în termenii unor cunoștințe, ca și cum toate metaforele sale ar aparține doar cunoașterii. Termenii influenței ai lui Shakespeare sunt metafore ale voinței, metafore ale lui Will¹, astfel încât pătrund în domeniul minciunii. Mare parte din înțelegerea pe care o avem despre voință provine de la Will, dacă putem spune astfel, pentru că Shakespeare a inventat domeniul acestor metafore ale voinței pe care Freud le-a numit instinctele Iubirii și Morții.

Adevărata noastră relație cu Shakespeare arată că e zadarnic să-l istorizăm sau să-l politizăm, pentru că suntem noi înșine supra-influențați monumental de către el. Nici un scriitor puternic, de la Shakespeare încolo, nu-i poate evita influența, excluzându-i încă o dată pe recalcitranții francezi,

¹ Joc de cuvinte între „will” (voință), și Will.

care nu-l vor accepta probabil nici pe dramaturgul mărunț, pigmeu, pe care l-am numit „acest Shakespeare al Franței”. Frank Kermode vorbește despre „gama fantastică de posibilități” explorate în tragediile lui Shakespeare, și mi se pare că are întru totul dreptate. Cine se poate apăra pe sine, dacă acest sine va fi având niscăi posibilități literare, de o gamă fantastică de posibilități, mai largă decât oricare dintre noi ar putea spera să înțeleagă? Resentimentarii la adresa literaturii canonice sunt nici mai mult nici mai puțin decât cei ce-l tăgăduiesc pe Shakespeare. Ei nu sunt revoluționari sociali, și nici măcar rebeli culturali. Sunt suferinzi de anxietățile influenței lui Shakespeare.

II

Oscar Wilde remarca sublim că „toată poezia proastă e sinceră”. Ar fi, neîndoios, o greșală să spunem că toată marea poezie e nesinceră, însă fără îndoială, aproape toată spune cu necesitate minciuni, ficțiuni esențiale artei literare. Autentica literatură înaltă se susține pe folosirea tropilor, adică pe o îndepărtare nu doar de sensul literal, ci și de tropii preexistenți. Asemenea criticii, care e fie o parte a literaturii, fie nimic, marea literatură e mereu ocupată cu o puternică (ori slabă) răstălmăcire a scrierilor anterioare. Orice poziție adoptată față de o operă metaforică va fi ea însăși metaforică. Cearta mea critică, întinsă pe decenii și utilă (pentru mine), cu Paul de Man, o minte strălucită, s-a centrat în cele din urmă chiar asupra afirmației din propoziția precedentă. El a insistat că o poziție epistemologică față de o operă literară era singura cale de ieșire din labirintul tropologic, în vreme ce eu i-am răspuns că o asemenea poziție e nici mai mult nici mai puțin decât un trop ca oricare altul. Ironia, în sensul ei origi-

nar de alegorie, de-a spune ceva sugerând însă altceva, este tropul tropilor din punct de vedere epistemologic, și constituie pentru de Man condiția limbajului literar însuși, producând acea „parabază permanentă a sensului” studiată de către deconstructiviști.

Când e sincer Shakespeare? Întrebarea aceasta absurdă ne retrimită la ficțiunea curioasă conform căreia Shakespeare și natura sunt peste tot la fel. Am fost eu însumi victima acestei ficțiuni atunci când am negat în această carte că pe Shakespeare l-ar fi încercat vreodată anxietatea influenței față de întâiul său precursor și rival ovidian, Christopher Marlowe, cu doar vreo două luni mai vârstnic decât Shakespeare, însă cel mai de seamă dramaturg al Londrei din 1587 și până la moartea sa violentă în 1593, la vârsta de 29 de ani. În 1587, Shakespeare sosea la Londra de la Stratford, și-și începea probabil ucenicia la un tipograf. Ceea ce se prea poate să-i fi cauzat aversiunea față de corectarea scrierilor (întrucât eu însumi am avut o astfel de slujbă în tinerețe, am fost un foarte prost cititor al propriilor mele șpalturi). Cu siguranță, Shakespeare pare să nu-și fi corectat zațurile propriilor scrieri, nici măcar pe cele ale quarto-urilor „autorizate”, cu excepția poemelor *Venus și Adonis* și *Siluirea Lucreției*, ambele dedicate patronului său (și iubitului, după opinia unora), contele de Southampton. După ce a fost ucenic de tipograf, Shakespeare a intrat în lumea teatrului, poate ca ajutor de sufleur, și a devenit actor înainte de a începe să scrie pentru scenă. Marlowe, deși fiu de meșteșugar și el, studiasă la universitate și disprețuia fără îndoială actoria, o profesie ambiguă social la vremea aceea.

Ben Jonson, celălalt mare dramaturg al epocii lui Marlowe și Shakespeare, s-a lăsat de actorie după ce a devenit cunoscut, însă Shakespeare cu siguranță n-a făcut-o, cu toate că dispunem doar de informații restrânse despre cariera lui de actor. Nejucând nici roluri de măscărici, nici de eroi sau de

personaje malefice, Shakespeare se pare că era respectat drept ceea ce numim astăzi, oarecum straniu, „actor de roluri secundare”. Știm că a jucat rolul Fantomei din *Hamlet*, și pe cel al bătrânului Adam din *Cum vă place*, unele roluri de regi, și putem bănuși că l-a jucat pe regele din piesa în piesă, tot în *Hamlet*, ceea ce va fi fost o dedublare firească. Shakespeare va fi renunțat la actorie pe la patruzeci de ani, în vremea în care compunea *Măsură pentru măsură* și *Othello*. Remarcabilul studiu al lui Meredith Anne Skura, *Shakespeare actorul și scopurile actoriei* (1993) se concentrează asupra conștientizării mândriei și decăderii condiției actorului în aceste două piese, o ambivalență vădită, narcisistă, care se prea poate să nu fi fost în întregime doar a lui Shakespeare, dar care pare crucială pentru arta sa. Christopher Marlowe a fost cu siguranță crucial pentru arta lui Shakespeare, de la tetralogia timpurie a celor trei părți din *Henric al VI-lea* și a lui *Richard al III-lea* (1589-93), trecând prin *Titus Andronicus* (1594), până când Shakespeare l-a întrecut pe Marlowe și al său *Edward al II-lea* în *Richard al II-lea* (1595), la doi ani de la asasinarea lui Marlowe într-o încăierare de cârciumă, comandată probabil de guvernul pe care Marlowe îl servise, fiind ceea ce numim azi agent secret.

E aproape imposibil ca Marlowe și Shakespeare să nu se fi cunoscut personal, întrucât au împărțit patru ani de rivalitate pe scena londoneză. Shakespeare, mult mai impresionant în comediile sale timpurii decât în primele piese istorice sau în prima sa tragedie, a trecut pe un tărâm estetic care-l depășea sublim pe cel al lui Marlowe atunci când a început să croiască marile roluri, care nu datorează nimic caricaturilor superbe ale lui Marlowe precum Tamerlan sau Barabas, eroul și personajul negativ din *Evreul din Malta*. Richard al III-lea și Aron Maurul din *Titus Andronicus* sunt întru totul marlovieni. Richard al II-lea se află undeva între Edward al II-lea al lui Marlowe și Hamlet; însă Julieta și Mercutio, Fundulea și

Puck, Shylock și Falstaff încep să-l facă pe Marlowe să pară rudimentar. În comparație cu Shakespeare din perioada de maturitate, Marlowe rămâne un poet extraordinar, însă ca dramaturg e departe. Dar a spune, așa cum am făcut în această carte, că Shakespeare l-a înghițit pe Marlowe așa cum o balenă înghite plevușcă, înseamnă a nu lua în seamă nemaipomenita indigestie pe care Marlowe i-a provocat-o acestui Moby Dick al dramaturgilor. Marlowe n-a evoluat deloc, și n-ar fi evoluat niciodată, chiar dacă ajungea la treizeci de ani. Shakespeare a evoluat extravagant, experimentând până la sfârșit. Biblia și Chaucer l-au învățat pe Shakespeare unele dintre secretele zugrăvirii oamenilor, în vreme ce Marlowe era prea puțin interesat de ceea ce Dr. Johnson avea să numească „reprezentările juste ale naturii în genere”. Și totuși, Marlowe l-a bătuit pe Shakespeare, care și-a parodiat defensiv înaintașul, hotărând în primul rând să nu urmeze calea bătută de autorul *Evreului din Malta*, nici în viață, nici în artă. Shakespeare va fi știut, totuși, că Marlowe emancipase teatrul de sub stăpânirea moralităților și moralizărilor explicite, și că deschisese calea spre desfătarea unui public enorm, care nu încerca să devină mai bun sau mai înțelept asistând la o reprezentație. Russel Fraser, în cartea sa *Tânărul Shakespeare* (1988), afirmă pe bună dreptate că „povestea lui Shakespeare” începe cu Marlowe, adăugând că piesa *Regele Ioan* e prea tare „rănită” de Marlowe pentru a fi un succes, ceea ce e poate adevărat. Iar *Titus Andronicus* n-o pot privi decât ca pe o bășcălie deliberată atât la adresa lui Marlowe, cât și a prietenului său Thomas Kyd, cu toate că majoritatea specialiștilor are altă părere. Și totuși, ce e Aron Maurul dacă nu o hiperbolă monstruoasă a lui Barabas din Marlowe? Chiar și Shylock, în ciuda antisemitismului echivoc al lui Shakespeare, e o formațiune reacțională la adresa caricaturalului Evreu din Malta, de la care cu greu ne-am aștepta să spună „Și dacă ne înțepi, nu sângerăm?”, tot astfel precum

Shylock n-ar striga niciodată „uneori mă duc și otrăvesc fântâni”.

Prin „anxietatea influenței” n-am intenționat niciodată să desemnez o rivalitate freudian-oedipiană, în ciuda câtorva floricele de stil în acest sens care se găsesc în carte. O lectură shakespeareiană a lui Freud, pe care o prefer unei lecturi freudiene a lui Shakespeare, sau a oricui altcuiva, ne dezvăluie că Freud suferea de complexul lui Hamlet (adevăratul nume al complexului lui Oedip), sau de o anxietate a influenței cu privire la Shakespeare. Întrucât am argumentat îndelung această chestiune într-o carte recentă (*Canonul occidental*, 1994), nu sunt multe de spus aici, în afară de a murmura din nou cât de slabă a fost și continuă să fie răstălmăcirea *Anxietății influenței*. Orice cititor potrivit al acestei cărți, adică orice om cu niscăi sensibilitate literară, și care nu e vreun comisar ori vreun ideolog, de stânga sau de dreapta, va vedea că anxietatea influenței nu-l privește mai ales pe înainte-mergător, ci e mai degrabă o anxietate împlinită în și prin povestea, romanul, piesa, poemul sau eseul în cauză. Anxietatea poate fi sau poate să nu fie internalizată de către scriitorul de mai târziu, în funcție de temperament sau de circumstanțe, însă acest lucru contează prea puțin: poemul puternic e anxietatea împlinită. „Influența” e o metaforă, una care implică o matrice de relații – imagistice, temporale, spirituale, psihologice –, toate având în ultimă instanță o natură defensivă. Contează mai presus de toate (aceasta e și ideea centrală a cărții) faptul că anxietatea influenței *reiese* dintr-un act complex de răstălmăcire „tare”, o interpretare creatoare căreia eu îi spun „mepriză poetică”. Ceea ce scriitorii pot resimți ca anxietate, și ceea ce operele lor sunt constrânse să manifeste, reprezintă *consecința* meprizei poetice, mai degrabă decât *cauza* acesteia. O răstălmăcire puternică sau „tare” e primul pas; ea trebuie să fie un act profund al lecturii care e un soi de îndrăgostire de opera literară. Această lectură e

probabil idiosincronică, și e aproape sigur ambivalentă, cu toate că ambivalența poate fi mascată. Fără lecturile lui Keats din Shakespeare, Milton și Wordsworth, n-am avea odele și sonelele sale, nici pe cei doi *Hyperioni*. Fără lecturile lui Tennyson din Keats, n-am avea mai nimic din poezia lui Tennyson. Wallace Stevens, ostil oricărei aluzii că ar fi datorat ceva lecturilor sale din poeții care l-au precedat, nu ne-ar fi lăsat nimic de valoare dacă n-ar fi existat Walt Whitman, pe care Stevens uneori l-a disprețuit, pe care nu l-a imitat niciodată pe față, dar pe care l-a reînviat în mod straniu:

Suspină pentru mine, vânt de noapte, în frunzele răsunătoare de stejar.

Am obosit. Dormi pentru mine, cerule de dincolo de deal.

Strigă pentru mine, răsunător și tare, soare voios, când iar vei răsări.

III

În feluri care nu trebuie neapărat să fie doctrinale, poemele puternice sunt mereu semnele unei învieri. Poate că morții revin sau poate că nu, însă vocile lor se însuflețesc, paradoxal niciodată prin pură imitație, ci în mepriza bătăioasă îndeplinită pe seama predecesorilor puternici doar de către cei mai dăruți dintre succesori. Ibsen a urât influența mai mult poate decât oricine altcineva, mai ales pentru că, în mult mai mare măsură decât Goethe, predecesorul său autentic e Shakespeare. Această oroare a contaminării de către Shakespeare și-a găsit din fericire cea mai reușită expresie ibseniană în multiplele căi de evadare de sub imperiul lui Shakespeare pe care dramaturgul norvegian le-a descoperit. Doamna Alving din *Fantomele* pare la început să nu aibă

nimic shakespeareian, însă extraordinara ei putere de-a voi schimbarea în ea însăși e întru totul shakespeareiană, bazându-se în fapt pe un mod al evidențierii shakespeareian și extrem de subtil. În aceeași măsură cu dostoevskienii Svidrigailov și Stavroghin, Hedda Gabler se revendică de la pionierii nihilismului care sunt Iago și Edmund din *Regele Lear*. Fiind încă intoxicat de poezii romantismului înalt atunci când am scris *Anxietatea influenței*, am încercat să restrâng fenomenul meprizei creatoare la scriitori post-ilumiști, un accent fals pe care l-am corectat în *Cartografia răstălmăcirii* și în cărțile următoare. Soarta ironică a unei epoci nu poate fi și a alteia, dar anxietățile influenței sunt îngropate la temelia agonală a întregii literaturi a imaginației. *Agon*, sau concursul pentru supremație estetică, era foarte fățiș în literatura Greciei antice, dar e vorba aici de o diferență de grad, mai degrabă decât de una de gen între diferitele culturi. Întrecerea lui Platon cu Homer este *agon*-ul central al literaturii occidentale, însă există multe alte dueluri rivale, ajungând până la meciurile parodice dintre Hemingway și precursorii săi, și dintre adepții lui Hemingway și maestrul însuși.

Întârzierea culturală nu e niciodată acceptabilă pentru un scriitor important, cu toate că Borges a făcut carieră din exploatarea propriei secundarități. Întârzierea nu mi se pare deloc o condiție istorică, ci una ținând de situația literară ca atare. Istoriștii resentimentari de mai multe soiuri – proveniți din Marx, Foucault, din feminismul politic – studiază, de fapt, acum literatura ca istorie socială periferică. Se renunță astfel la singurătatea cititorului, se refuză o subiectivitate pentru că nu ar avea, chipurile, „ființă socială”. Tony Kushner, scenaristul serialului *Îngeri în America*, afirmă generos că autorialitatea sa aparține de fapt multor altora, o literalizare curioasă din partea sa a poziției lui Brecht față de plagiat. Oricât de ciudat ar fi acest lucru, e claritatea însăși în comparație cu „acel Shakespeare francez” care domină azi ruinele lumii uni-

versitare anglo-americane. Singurătatea lui Shakespeare a dispărut, și a fost înlocuită de un dramaturg a cărui operă ar trebui să răstoarne sistemele de putere ale lumii Renașterii, fie ele bazate pe clasă ori pe gen. Această viziune curioasă și aproape disperată asupra lui Shakespeare pretinde a fi revoluționară, dar, în practică, înseamnă doar substituția textelor propriu-zise cu niște contexte foarte selective. Nu cunoaștem nimic autentic în privința opiniilor politice, a religiei ori vederilor sociale ale lui Shakespeare, și a îngrămădi laolaltă contexte externe servește doar la intensificarea resentimentelor celor deja resentimentari. Întârzierea noastră o depășește evident pe cea a lui Shakespeare cu mai mult decât doar cu povara celor patru secole de istorie în plus.

O conștiință a anxietății influenței – anxietate a noastră față de Shakespeare – ne-ar putea curăța de resentimentele întârzierii erudite. Istorizarea, politizarea, chiar feminizarea lui Shakespeare sunt toate operații redundante: Shakespeare a ajuns acolo mereu înaintea noastră. El n-a emancipat pe nimeni (de care să știm) de structurile de putere ale timpului său și nu ne poate elibera de niciuna dintre îngrădirile societale ale propriei noastre abjecții. Dacă scormonești în Shakespeare după temeuri ultime, nu te alegi cu nimic, și ești în pericol să pui în mod pragmatic semnul egalității între el și nihilistii săi superbi. Care sunt energiile sale? A fost relația sa cu Marlowe, dincolo de o rivalitate estetică, parte a energiilor sociale ale epocii lor? Aș avansa ideea că, mai mult decât la orice alt scriitor de la presocratici încoace, energiile lui Shakespeare contopesc retorica, psihologia și cosmologia în așa măsură încât nu le putem distinge în piesele sale cele mai mari. Acestea sunt pentru el o singură entitate, așa cum erau pentru Empedocle și pentru sofistii care i-au urmat. O critică pur retorică, un reducăționism psihologic, o perspectivă cosmologică – niciuna dintre aceste modalități nu poate spera să-l cuprindă de una singură pe Shakespeare, și nici pe vreun alt scriitor care

se apropie de eminența sa. Mai mult decât orice alt autor într-un totu secular, Shakespeare a făcut istoria mult mai mult decât l-a făcut ea pe el. A-l reda pe Shakespeare istoriei este o întreprindere deznădăjduită și, într-o măsură considerabilă, o aventură anistorică. Ce sunt, de altfel, istoria literară sau istoria socială? Perspectivismul, cu toate capcanele lui, domină „istoria”, așa cum a indicat elocvent Nietzsche în eseul său despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață, unul dintre punctele mele de plecare pentru ceea ce avea să devină *Anxietatea influenței*.

Emerson, care a plasat eseul său despre istorie în capul volumului de *Eseuri: seria întâi*, ne-a oferit ideea memorabilă că biografia este întotdeauna modul prim:

Regăsim mereu faptele însemnate ale istoriei în experiența noastră personală și le verificăm acolo. Întreaga istorie devine subiectivă; cu alte cuvinte, nu există în fapt istorie, ci doar biografie. Fiecare minte trebuie să cunoască singură întreaga lecție, să acopere întreg domeniul. Ceea ce nu vede, ceea ce nu trăiește, nu va cunoaște. Va pierde toate avantajele verificării pe cont propriu a ceea ce trecutul a concentrat într-o formulă sau într-o regulă, pentru o mai convenabilă folosire. Undeva, cândva, ea va cere și va găsi compensații pentru această pierdere, făcând singură munca respectivă.

Critica biografistă, de mult ieșită din vogă, nu funcționează mai deloc în cazul lui Shakespeare, despre care știm doar lucruri din afară, cu excepția *Sonetelor*, în care nu putem fi niciodată siguri ce e doar formă și ce nu. Dar o bună biografie a lui Shakespeare precum cea a lui Russell Fraser e preferabilă oricărui istorism, pentru că măcar suntem singuri cu Shakespeare și Fraser, în loc să ni se servească propaganda vreunei secte ori a vreunui „sabat” al vrăjitoarelor academice. Și mai bun e singurul roman de valoare despre Shakespeare, *Deloc rupt din soare. O poveste a iubirilor lui Shakespeare*,

care ne amintește de episodul bibliotecii din *Ulise*, cu speculațiile sale fecunde despre relația dintre Shakespeare și Hamlet. Joyce, Burgess și Fraser recunosc în feluri diferite contingența pe care Shakespeare ne-o impune, aceea de a fi într-atât sub influența sa încât nu reușim să ne eliberăm de el. Critica eșuează inevitabil atunci când se amăgește cu o mulțumire de sine superioară, oarbă la faptul că rămânem prizonierii lui Shakespeare. Singurele instrumente cu care îl putem examina au fost fie inventate, fie perfecționate chiar de către el. Wittgenstein, căruia îi displăcea Shakespeare, a încercat să apere filozofia de cea mai extraordinară minte pe care o putem cunoaște, insistând că Shakespeare a fost mai puțin un scriitor cât un „creator de limbaj”. Ar fi mai aproape de adevăr să afirmăm că Falstaff, Hamlet și Iago sunt creatori de limbaj, în vreme ce Shakespeare, prin mijlocirea lor, *ne-a creat*. Limbajul, orice ar spune Heidegger și enoriașii săi francezi, nu gândește în locul lui Shakespeare, care mai mult decât orice scriitor, decât orice om de care avem cunoștință, a re-gândit totul până la capăt și pe cont propriu. Shakespeare nu a gândit un singur gând; mai degrabă a gândit, scandalos, toate gândurile pentru noi toți. Nu despre o nouă „Bardolatrie” e vorba aici, și nicio hiperbolă nu e posibilă atunci când încercăm să estimăm influența lui Shakespeare în cele patru secole care au trecut de la moartea sa. Fără îndoială că Shakespeare, care a rămas mereu un actor în adâncul sufletului, a conceput toate personajele pe care le-a scris ca roluri pentru anumiți actori, dar a le privi acum doar ca pe niște roluri este o evaziune, pentru că ele au devenit roluri *pentru noi*, fie că suntem actori, fie că nu. Când ne naștem, plângem că ne trezim pe această mare scenă a nebulilor. Lear este ecoul înțelepciunii lui Solomon, dar autoritatea Scripturală a verdictului este a lui Shakespeare, nu a Bibliei. Suntem mășcăricii timpului și ne îndreptăm spre un ținut nedescoperit, mai mult decât suntem copiii lui Dumnezeu

care se reîntorc în Paradis. Problema nu e credința, ci natura noastră umană, intensificată de Shakespeare până la a deveni re-invenția sa. Cum îl putem istoriza pe Shakespeare când suntem copiii săi, când ne trasăm originile și orizonturile în spusele sale, în uluitorul său vocabular de 22 000 de cuvinte distincte?

IV

A afirma că Shakespeare și influența poetică sunt aproape același lucru nu e foarte departe de observația că Shakespeare este canonul literar occidental. Unii vor susține că „valoarea estetică” e o invenție a lui Kant, însă, pragmatic vorbind, supremația estetică a lui Shakespeare este cea care supra-determină judecata noastră privind valoarea literară. În „Despre poezie în general”, superbul eseu al lui Hazlitt, Shakespeare e citat cam de douăzeci de ori, dar se prea poate ca nici Hazlitt însuși să nu fi fost conștient de cât de shakespeareiană devenise cogniția sa:

Vedem noi înșine lucrul și îl arătăm altora așa cum simțim că există el și cum, în pofida ființei noastre înseși, suntem obligați să-l gândim. Astfel, întrupându-le și îndreptându-le spre formă, imaginația dă un relief evident tânjirilor indistincte și stăruitoare ale voinței. Nu dorim ca lucrul să fie astfel; ci dorim ca el să apară așa cum este, întrucât cunoașterea este o putere conștientă; iar mintea nu mai este în acest caz ușor păcălită, deși poate fi victima viciului ori nesocotinței.

„Despre poezie în general” citează de două ori din *Macbeth*, cu toate că nu *Macbeth* este subiectul particular al lui Hazlitt în acest eseu. Și totuși, pasajul de mai sus nu se

referă la imaginație în general, ci la periculoasa imaginație proleptică a lui Macbeth, care e halucinatorie și domină conștiința. Hazlitt se purifică pe sine de voința lui Macbeth prin mijlocirea artei lui Shakespeare, care îl contaminează și îl lecuiește în același timp. După Samuel Johnson, nu există un critic mai mare decât Hazlitt, care totuși cedează influenței lui Shakespeare fără să știe că a cedat.

Judecata, ba chiar și gusturile publicului din vremea lui Shakespeare abia dacă se deosebesc de ale noastre. Hamlet și Falstaff au fost atunci marile succese ale lui Shakespeare, și la fel sunt și astăzi. Ben Jonson și aproape toți dramaturgii epocii dintre 1590 și 1630 se plâng amarnic de publicul lor, dar nu știm ca Shakespeare să se fi lamentat vreodată de receptarea sa, ci doar de felul în care actorii îi jucau rolurile. Toate dovezile sugerează că influența lui Shakespeare a început aproape imediat și că a predominat în cele patru secole scurse de la moartea sa. Dacă a existat vreodată o artă literară universală, e cea a lui Shakespeare, o artă care părea natură contemporanilor săi, și care nouă ne-a devenit natură. Dacă există un mister al lui Shakespeare, acesta constă în marea uzurpare a „naturii” și a întregii arte literare de dinaintea sa care i se părea de folos pentru scopurile sale. Ovidiu, Chaucer și Marlowe contopiți în precursorul compozit al lui Shakespeare, fapt pe care contemporanii săi evident îl înțelegeau. Ei par să fi înțeles că Shakespeare a stabilit o nouă normă pentru reprezentare. În limba engleză, folosirea cuvântului „distinct” ca substantiv desemnând o persoană sau un lucru separat este foarte rară, și se poate să fi fost inventată chiar de Shakespeare pentru elegia sa „Phoenixul și turtureaua”:

O plămadă a-ncăput
Două dragosti apriate

Despărțite, -ngemănate:
Numărul s-a fost pierdut.¹

În prefața la versiunea sa „corectată” a piesei *Troilus și Cressida* (1679), Dryden spune că lui Shakespeare trebuie să i se recunoască meritul de „a-și fi făcut personajele² distincte”, o apreciere exactă, preluată de Dr. Johnson în prefața la propria ediție Shakespeare (1765). Johnson exprimă și mai bine ideea lui Dryden: „Caractere atât de ample și de generale nu e ușor să fie deosebite și păstrate astfel, și cu toate acestea niciun poet nu și-a ținut personajele atât de distincte unele de altele”. „Distincte” e aici miezul laudei și marchează puterea nesfârșită a lui Shakespeare de a influența întreaga reprezentare de la el încoaace. Nimeni, înainte de el sau după, nu a avut o ureche internă și externă atât de fină, și nimeni nu a variat în asemenea măsură vocile personajelor sale, făcându-le atât de susținut distincte. Încă o dată ne confruntăm cu forța uzurpării de către Shakespeare a naturii și artei deopotrivă. Anxietatea influenței, ca idee critică, nu se poate confrunta cu un test mai sever decât libertatea totală de reprezentare a lui Shakespeare de după revizuirea eroului marlovian, care era deopotrivă și personaj negativ, și transformarea sa în ceva aflat la ani-lumină de interesele și aspirațiile lui Marlowe. Mă reîntorc la *agon*-ul dintre Shakespeare și Marlowe pentru a vedea ce lumină poate arunca triumful lui Shakespeare atât asupra înțelegerii noastre în privința personajelor sale „distincte”, cât și asupra procesului influenței poetice însuși.

¹ „Phoenix și turtureaua”, în *Sonete și poeme*, trad. Neculai Chirica și Dan Grigorescu, București: Editura Minerva, 1974, p. 309. În limba engleză: „So they loved, as love in twain/ Had the essence but in one/ Two *distincts*, division none/ Number there in love was slain”.

² În limba engleză, „character” înseamnă atât personaj, cât și caracter. Am folosit în traducere ambele cuvinte alternativ, cu atât mai mult cu cât fraza din Dr. Johnson conține atât „characters”, cât și „personages”.

Marlowe este atât de departe de a reprezenta caracterul și personalitatea umane încât devine grotesc în comparație cu Shakespeare la maturitate. Precum Edmund din *Regele Lear*, piesă pe care o consider o Judecată de Apoi a lui Shakespeare despre Marlowe, nici acesta din urmă și nici protagoniștii săi nu manifestă nimic din ce am putea recunoaște drept afect uman. Ca poet, Marlowe e mai aproape de Rimbaud sau de Hart Crane decât de Shakespeare. Retorismul și conștiința limbajului înlocuiesc conștiința de sine, și invocația sau incantația devin modul său poetic obișnuit. Adevărata surpriză a influenței lui Marlowe asupra lui Shakespeare constă în faptul că a durat atât de mult. Ea mai e de găsit în *Regele Ioan* (scrisă cel mai târziu pe la 1594), dar se stinge pe când Bastardul Faulconbridge își încheie tânguirea despre Ioan, și trecem de aici încolo în lumea lui Richard al II-lea (1595). Vreme de șase ani după compunerea primei părți din *Henric al VI-lea*, Shakespeare a fost obsedat de Marlowe în privința creației, și asta mi se pare cea mai improbabilă realitate pe care o întâlnim la el. Oare ce îl fascina în această relație cu cel mai puțin probabil precursor de care ar fi putut să fie găsit, și ce fel de mepriză a lui Marlowe l-a ținut pe acesta viu în Shakespeare atâta timp? Importanța covârșitoare a lui Marlowe ca mare inovator formal al dramei elisabetane nu e pusă sub semnul întrebării. Versul său „strașnic”, „cutezătoarele fapte sublunare”¹ ale retoricii sale exaltate, precum și emanciparea teatrului de moștenirea teologico-morală erau menite a-l influența pe Shakespeare, așa cum l-au influențat și pe Ben Jonson. Dar Jonson nu era bântuit de Marlowe; Shakespeare însă da, pentru cel puțin șase ani, după care i-a

¹ Un poem minor al lui Michael Drayton (1563-1631), o epistolă versificată „of poets and poesie” îl caracterizează astfel pe Marlowe: „Next Marlowe bathed in the Thespian springs/ Had in him those brave *translunary* things/ That the first poets had”. Expresia „brave *sublunary* things” se regăsește în eseul „Despre sentimentul de nemurie în tinerețe” al lui William Hazlitt.

adus un ultim omagiu în *Cum vă place* (1599), cea mai puțin marloviană dintre toate piesele posibile, scrisă la șase ani după uciderea lui Marlowe. Am sugerat deja că în *Regele Lear* (1605), Shakespeare aruncă o ultimă privire vicleană înapoi înspre Marlowe, întruchipat de Edmund, cel mai sofisticat și mai rece dintre toate personajele sale negative. Timp îndelungat după ce l-a exorcizat pe Marlowe, Shakespeare a păstrat resursa de căpătâi a eroului malefic, primitiv-marlovian în *Richard al III-lea*, dar deloc marlovian în *Macbeth*. Fără îndoială că Biblia, Ovidiu și Chaucer au exercitat influențe mai adânci și mai fertile asupra lui Shakespeare, ca maestru al personajelor, însă doar Marlowe i-a inspirat atât ambivalență, cât și anxietate. E imposibil ca Shakespeare și Marlowe să nu se fi cunoscut personal, mai ales începând din 1590 și până în mai 1593 (când Marlowe e ucis), ani în care *Tamerlan*, *Evreul din Malta* și *Edward al II-lea* erau jucate la Londra, rivalizând cu *Henric al VI-lea*, *Titus Andronicus* și *Richard al III-lea*, toate acestea creații în spirit marlovian ele însele. Nu ne-a parvenit nicio anecdotă privitoare la legătura lor, așa încât putem presupune că nu erau prieteni buni, precum Shakespeare și Jonson, nici măcar apropiați, precum se presupune că erau Shakespeare și George Chapman. Însă cei din cercul literar al lui Marlowe – Chapman, Kyd, Nashe – îi erau cu toții cunoscuți lui Shakespeare, neexistând decât vreo două duzini de dramaturgi care scriau pentru companiile teatrale la începutul anilor 1590. *Mortul din Deptford*, încercarea postumă a lui Anthony Burgess de-a face cu Marlowe ce făcuse cu un Shakespeare ficționalizat în *Deloc rupt din soare*, conține din nefericire doar o singură conversație între Shakespeare și Marlowe, privind colaborarea lor puțin probabilă la *Henric al VI-lea*, *Partea întâi*. A încerca să adaug ceva la creația lui Burgess mă depășește, dar aș dori să mă folosesc de dovezi intertextuale pentru a mă apropia pe cât posibil de versiunea poetică a unei astfel de conversații.

Marlowe e un dramaturg agresiv, însă nu unul subtil. „Ateismul” sau „epicurismul” caracteristice, așa cum le-au definit contemporanii săi, sunt exprimate de Tamerlan și de Barabas, în moduri pe care le găsim echivoce, fie că e vorba de a crede în ele sau nu. Însă forța pură a lui Marlowe e de neconfundat; primele părți din *Tamerlan* și *Evreul din Malta* sunt propulsate de o energie lipsită de remușcări, căreia publicul, sau un dramaturg aflat la început de drum, cu greu îi pot rezista. În timp, Shakespeare va învăța cum să construiască o piesă cu o energie și mai nestăvilită: mai mult decât *Doctor Faustus*; *Macbeth* are o forță diabolică, mai ales dată fiind economia de mijloace. Nu-l asociem pe Shakespeare nici unei figuri retorice anume, pe când stilul lui Marlowe e sinonim cu hiperbola. Shakespeare ironizează și etichetează personajele cu aspirații exagerate ale lui Marlowe, iar dacă avem în vedere neobișnuita sa măiestrie în ale limbajului și extraordinara, aproape mozartiana ușurință a compoziției, e puțin probabil ca el să fi fost fascinat doar de limbajul poetic al lui Marlowe. Se pot distinge semnele unei acute ambivalențe chiar și în cel mai timpuriu marlovianism al lui Shakespeare, însă există ceva la Marlowe care-l subjugă pe Shakespeare, cel puțin până în 1593.

Monoloagele protagoniștilor lui Marlowe se mișcă atât de repede încât avem sentimentul că ei (și Marlowe totodată) se grăbesc foarte tare, nu neapărat pentru a ajunge undeva, ci mai ales pentru a ne domina cu puterea retoricii lor. Poetul australian A.D. Hope a numit asta, împrumutând cuvintele lui Tamerlan, „argumentul armelor”, susținând că bătălia pentru puterea supremă e esențială în poezie ca și în război. Hiperbolele lui Marlowe contopesc pana cu spada, într-o uniune mai puțin falică decât am fi susceptibili să presupunem în timpurile de acum. Fantasmеle puterii – semnul distinctiv al lui Marlowe – au prea puțin de-a face cu posedarea sexuală, catalogând dimpotrivă inventarul infinit al unei

voințe nesfârșite, al unei voințe mai mult decât imperiale. Un asemenea inventar adună laolaltă felurite delicii, într-un mod al ispitirii imitat de personajele lui Jonson, Volpone și Sir Epicure Mammon, însă toate bunurile grămadite astfel, inclusiv femeile, sunt expuse ca trofee ale dominației. Instinctul retoric la Marlowe e identic cu agresivitatea războinică, și totuși asta spune prea puțin despre cel mai hiperbolic dintre poeții-dramaturgi. Din nou, asta face din el un frate-dușman, un Edmund pentru Edgar al lui Shakespeare. Dacă e să explicăm prezența atât de îndelungată a lui Marlowe în opera lui Shakespeare, o vom putea face doar referindu-ne la acest registru al antitezei.

Marlowe era vedeta grupului de dramaturgi cunoscuți sub denumirea de „University Wits” (Lyly, Peele, Greene, Lodge, Nashe), un grup superior din punct de vedere social actorilor-dramaturgi precum Shakespeare sau Jonson. Dacă adăugăm acestui fapt întâietatea lui Marlowe față de Shakespeare, în toate genurile cu excepția comediei, atunci e foarte plauzibil ca Marlowe să fi reprezentat o povară stimulatorie pentru ucenicul Shakespeare. Și, în ciuda unei tendințe curioase a cărturarilor moderni de a creștina piesele lui Marlowe, Shakespeare trebuie să fi auzit în ele ciudata lor „religie naturală” (să-i spunem astfel), care nu e ușor de împăcat cu protestantismul creștin. Tamerlan, urgia lui Dumnezeu, își înfăptuiește misia în numele unui semi-Moloh pe care par să-l încante ofrandele orașelor și populațiilor trecute prin foc și sabie. Ar fi absurd, pe baza celor treizeci și opt de piese ale lui Shakespeare, să anunțăm că poziția religioasă a autorului lor e aceea a unui pietist, a unui sceptic sau a unui nihilist. Dar Shakespeare pare să-și fi făcut o idee clară despre religia lui Marlowe atunci când întruchiparea acestuia, Edmund din *Regele Lear*, invocă Natura ca zeiță protectoare, și-i imploră pe zei să le vină în ajutor bastarzilor. Fascinația exercitată de Edmund asupra neghiobilor săi

supuși – Edgar și Gloucester pe de-o parte, Regan și Goneril pe de alta – amintește de extraordinara putere de „persuasiune patetică” a lui Tamerlan, nu doar asupra susținătorilor și dușmanilor săi, și asupra iubitului său Zenocrate, ci și asupra publicului larg, captivat de Marlowe. Shakespeare asistase fără îndoială la reprezentații ale pieselor lui Marlowe, și se minunase de acest fenomen cu totul nou: două-trei mii de spectatori vrăjiți de faimosul actor Ned Alleyn declamând bombastic hiperbolele lui Marlowe. Ceva neașteptat apăruse pe scena istoriei teatrale engleze și Shakespeare trebuie să fi înțeles că fantezele vorbitoare ale lui Marlowe sau Kyd erau primii pași înspre un altfel de teatru. Originile sunt deosebit de importante în cazul scriitorilor puternici. Niciun mare poet nu s-a îndepărtat într-atât de originile sale pe cât a făcut-o Shakespeare, și după ce Edgar îl ucide pe Edmund (putem citi faptul acesta ca pe ironia lui Shakespeare isprăvind o dată pentru totdeauna cu Marlowe?) nu mai există priviri înapoi înspre Marlowe, și ne îndreptăm de aici încolo înspre ultimele tragedii și feerii shakespeariene.

Pentru Shakespeare, Marlowe a fost înainte de toate imaginea personală a puterii exercitate de dramaturg asupra publicului său, o putere greu de împăcat cu moralitatea tradițională, constrângerile sociale și pioșenia ortodoxă. Libertatea, libertatea poetului-dramaturg față de ceea ce pentru Marlowe erau doar așteptări fără însemnătate, a fost marea moștenire lăsată lui Shakespeare de către precursorul său. Libertatea lui Marlowe se exprimase la fel de puternic prin personalitatea sa ca și prin limbajul creațiilor sale, cu consecințe catastrofale. Shakespeare, cu o personalitate prea puțin strălucitoare la prima vedere, și-a exprimat libertatea mult mai subtil, nu doar în limbajul pieselor, ci și în gândirea lor, în gândurile și emoțiile personajelor. Rămâne problema rebelă a gradului de control al lui Shakespeare asupra amintirii limbajului lui Marlowe. După *Henric al VI-lea*, o inflexiune iro-

nică însoțește invariabil ecourile marloviene, și totuși, multe dintre acestea sunt mai puțin aluzii și mai mult niște repetiții, poate, făcute de obicei pe un ton mai fin. Fascinația pentru Marlowe rămâne; am putea spune chiar că Shakespeare a fost sedus de către Marlowe. Libertatea lui Shakespeare s-a manifestat plurivalent, producând triumfurile extrem de complexe numite Falstaff, Hamlet și Iago, fiecare dintre aceștia fiind un cosmos, pe lângă care Tamerlan, Faustus și Barabas par niște caricaturi. Dar cărei provocări mai însemnate decât forța emoțională de caricaturist a lui Marlowe i-a răspuns Shakespeare în a sa invenție a umanului? În *Henric al VI-lea*, Talbot e doar o caricatură, așa cum sunt și Aron Maurul și Richard al III-lea, caricaturi care au continuat însă tipul de succes marlovian. Monștrii și păpușile înzestrate cu un limbaj înalt și prezumtiv erau îndeajuns pentru a mișca spectatoriul tot atât de puternic pe cât o făcuse Marlowe. Dar Shakespeare nu dorea doar să-i miște și mai mult, ci și să-i ia înlăuntrul său, împreună cu sine. Sinele lăuntric tot mai dezvoltat, condiția noastră fără scăpare, e mai mult o invenție a lui Shakespeare decât a lui Luther sau Calvin. Montaigne împarte cu Shakespeare prestigiul acestei explorări, și se poate să fi contribuit la sinele lui Hamlet prin intermediul traducerii lui John Florio, neterminate încă și aflate în manuscris la acea vreme. Mă reîntorc la răbdarea lui Shakespeare față de propriul său public, care contrastează cu nerăbdarea față de actorii care-i jucau piesele. Publicul lui Shakespeare a fost mai întâi al lui Marlowe și, în mai mică măsură, al lui Kyd. Ei i-au suflat lui Shakespeare că era momentul să urce pe scenă, și, după cum pare să fi înțeles chiar el, i-au pregătit publicul. Libertatea poetului-dramaturg trebuie să fi fost dată într-o oarecare măsură de publicul său.

Sir Francis Bacon, vorbind despre „acțiunea teatrului”, afirmă splendid: „E sigur, deși natura acestui fapt rămâne un mare secret, că mințile oamenilor aflați în tovărășie sunt mai

deschise către emoții și mai ușor de impresionat decât în singurătate”. Shakespeare exploatează această descoperire pretutindeni în opera sa, și va fi reflectat fără îndoială la cât de diferit, și cât de asemănător totuși, e un public față de o congregație, o armată sau o mulțime căreia i se adresează un politician. Școala în care a început această reflecție a fost aproape cu siguranță cea a publicului lui Marlowe, astfel încât prima lecție va fi accentuat puterea auzului. *Visul unei nopți de vară*, cu atât de ne-marlovianul Fundulea, nu are mai nimic din Marlowe, cu excepția extraordinarei dominații a dimensiunii auditive asupra văzului în ceea ce e, ca și *Furtuna*, o piesă vizionară. Însă *Furtuna*, ca și *Povestea de iarnă*, se joacă la fel de mult cu ceea ce publicul vede sau nu prea vede, ca și cu ceea ce aude. Suntem atât de departe de Marlowe în ultimul Shakespeare încât suntem tentați să uităm lecția maestrului despre libertatea poetului care depinde de vraja auditivă în care publicul e absorbit. Shakespeare nu o uită însă, și, cu excepția unor momente mai ciudate, interiorizarea muzicii marloviene e neîntreruptă. Suntem readuși la origine, la spectatorii seduși de Tamerlan, în timp ce Shakespeare asculta și privea și analiza elementele seducției, care se înstăpâneau asupra celor cu carte și analfabeților deopotrivă. Aici, presupun, e un alt indiciu privitor la dificultatea lui Shakespeare de a-l exorciza pe Marlowe. Pasajele curajoase, ostentative aveau tendința de a suna ca la Marlowe, chiar și atunci când nu erau deloc marloviene în stil și ritm și textură. Poezia, sau poeticul, vorbind despre sine pe o scenă, fusese uzurpată de către Marlowe, o uzurpare formidabil de greu de întors. Shakespeare nu reușește s-o întoarcă nici cu *Iulius Cezar*, nici cu *Richard al II-lea*. Când Hotspur declamă în *Henric al IV-lea, Partea întâi*, Shakespeare are grijă să observăm stafia lui Marlowe redusă la tăcere, stafia alungată în schimburile agonale dintre Hal și Falstaff, dintre învățăcelul nerecunoscător și profesorul îndrăgostit. Când Hamlet începe să vorbească, Marlowe nu

mai e nici măcar o umbră, și a încetat să-l mai bântuie pe urmașul care l-a depășit. Dar e vorba fără îndoială de o moarte îndelungată, și acea *coda* pe care o reprezintă marlovianul Edmund stă mărturie rămânerii prelungite a lui Marlowe în amurgul lui Shakespeare.

Shakespeare se poate să fi gustat ironia faptului că Marlowe îi deschisese ochii în privința psihologiei dominării unui public prin mijlocirea unor fantoze elocvente, ele însele goale din punct de vedere psihologic. O ironie și mai mare e faptul că îndepărtarea lui Shakespeare de Marlowe se face printr-o interiorizare progresivă, culminând cu imaginația halucinatorie a lui Macbeth. Această interiorizare debutează inept în *Richard al III-lea*, în care Shakespeare strică drama prin încercarea dulceagă de a-i insufla patos tiranului în ajunul morții sale. Dar am să revin la monologul captivant, rău-scris și revelator al lui Richard al III-lea doar după o privire aruncată asupra primelor piese ale lui Shakespeare.

Henric al VI-lea, în toate cele trei părți ale sale, are puțini admiratori și abia dacă sună a Shakespeare în urechile noastre. Doar răzvrătirea lui Jack Cade din partea a doua pare cât de cât vie, o oază în deșertul unei retorici sub-marloviene. Acesta e punctul de plecare al lui Shakespeare, iar *Tamerlan* și *Evreul din Malta* par a-i fi mereu în ureche, cu excepția escapadelor în ceea ce e deja proza sa definitorie: „și mai întâi, să le facem felul tuturor avocaților”. Și totuși, piesele au avut mare succes, spre uimirea noastră de azi, mai ales pentru că toate personajele vorbesc cu vocea lui Marlowe. Când viitorul Richard al III-lea apare în întreaga sa grozăvie la sfârșitul părții a treia, abia de-i putem distinge tonurile, în contrast cu sentimentele, față de cele ale tuturor celorlalți.

Richard al III-lea, precum ciclul *Tamerlan*, și-a pierdut mult din popularitate, în parte deoarece e prea formal și stilizat, prea rigid-marlovian în impact. Shakespeare încearcă în van să evadeze din această rigiditate când Richard se tre-

zește dintr-un coșmar, chiar înainte de-a se îndrepta spre înfrângere și moarte la Bosworth Field. Fără avertisment, suntem aruncați în abisul interiorității precare a lui Richard, în timp ce Shakespeare încearcă să-l transforme pe tiran dintr-o păpușă marloviană într-un portret psihologic:

Lumini ard albăstrite. E-acuma miezul nopții.
 Rece și-n-fricoșat asudă carnea mea tremurată.
 De ce mă tem? De mine? Nu-i nimeni alt prin preajmă.
 Richard pe Richard îl iubește, adică eu pe mine.
 E-un ucigaș aicea? Nu. Ba da, sunt.
 Să fug atunci. Cum, eu de mine? Și temeul...
 Răzbunarea. Cum, să mă răzbun asupra-mi?
 Vai, dar iubire-mi port. De ce? Pentru-orice bine
 Ce însumi l-am vărsat asupra-mi?
 O, nu! Vai mie, mai curând mă urăsc
 Pentru ticăloșiile de mine făptuite.
 Sunt un infam; nu, mint, nu sunt.
 Năroade, doar bine zi de tine; năroade: nu te măguli
 Căci are conștiința-mi limbi o mie
 Și orice limbă aduce spuse felurite
 Și orice spusă mă găsește-infam.
 Sperjur, sperjur, cu-asupra de măsură
 Omor, omorul sur, cumplit e la măsură;
 Păcate felurite, secate-n nemăsură
 Se-mbulzesc să strige: Vinovat!, cu ură
 Voi pierde-orice nădejde; nimeni nu mă iubește
 Și de-o să mor, de milă n-o să-mi plângă nimeni
 Și de ce-ar face-o, când eu însumi mă căznesc
 În mine milă pentru mine să găsesc?
 Mi s-a părut că duhurile celor ce i-am omorât
 La cortu-mi au venit, vestind amarnic
 Că ziua răzbunării-atârnă mâine peste Richard.

Nu e doar cel mai prost scris fragment al piesei, ci poate cel mai slab pasaj din Shakespeare. Nu îl putem integra, pentru că înainte de acest monolog izolat nu a existat nici cel

mai mic semn al unui sine lăuntric al lui Richard. După ce aproape a terminat o altă dramă marloviană, care să completeze piesele din ciclul *Henric al VI-lea*, Shakespeare se răzvrătește, însă eșuează. Nu deține încă niciun procedeu sigur prin care să invoce interioritatea, și mepriza lui de aici la adresa lui Marlowe pare să confunde personajul-fantomă cu publicul a cărui psihologie reacționează la piesă, ca și cum ar dori să-și emuleze precursorul, dar apoi să-l depășească târând publicul pe scenă. Acest *agon* cu Marlowe e îndeplinit cu mult mai mare succes în Aron Maurul decât în Richard al III-lea, însă Aron e singura podoabă din *Titus Andronicus*.

Această piesă feroce, revizuită poate de Shakespeare după o versiune anterioară a lui George Peele, e un amestec nesănătos de autentică tragedie a sângelui și ceea ce trebuie să fie un fel de luare peste picior, o parodie burlescă la Marlowe și Kyd, cu Aron Maurul în rol de versiune demonică a lui Barabas, evreul din Malta. Făcând aluzie în mod deliberat la cel mai scandalos monolog al lui Barabas, Shakespeare încearcă să-l bată pe Marlowe cu propriile sale arme:

BARABAS: Iar eu cutreier noaptea,
Și-ucid bolnavii care gem pe lângă ziduri.
Și uneori mă duc și otrăvesc fântâni;
Din când în când, să fericesc tâlharii de creștini,
Nu-mi pasă chiar de pierd niscai arginți,
Doar să-i văd, de la mine din pridvor,
Întinși pe năsalie, trecându-mi pe la ușa.
De tânăr leacurile-am învățat, și-am început
A le-ncerca întâi p-italieni;
Pe popi i-am pricopsit cu-nmormântări,
Pe sfeți ținutu-i-am mereu cu brațele
Pe frânghia de clopot, sunându-le la morți
Ori săpând gropi în cimitir.
Și-apoi am fost și meșter, când s-au războit
Franțuji cu nemți, m-am prefăcut
A-l ajuta pe Carol Quintul, pe când

Ucis-am și prieten și dușman,
Asemenea cu-a mele șiretlicuri.
Și cămătar am fost, trăgând pe sfoară,
Luând cu forța sau cu amanet,
Cu vicleșug pe mulți i-am scăpat
Și ocnele-am umplut cu ei doar într-un an,
Și-orfelinatele de copilași fără părinți;
Și-n orice lună mai sminteam pe careva,
De-atât amar se-atârnav în ștreang,
Prinzând la piept un lung zapis,
Scriind ce chin au îndurat cu-a mea dobândă.
Și iată ce răsplată am că i-am căznit:
Arginți destui să cumpăr tot orașul.
Dar spune-mi tu acuma, cum ți-ai petrecut?

ARON: O, de-aș fi făcut pe-atâta înmiit.
Și-acuma blestem ziua – chiar de cred
Că nu pe mulți blestemul îi atinge –
În care-un rău de seamă n-ajungeam să fac:
Precum s-ucid pe vreunul, ori de nu,
Moartea să i-o urzesc cumva, și tot așa
Să siluiesc câte-o fecioară, ori calea
Către faptă s-o uneltesc măcar,
Pe unul fără pată să-l vinuiesc, sperjur,
Să seamăn dușmănie între doi tovarăși,
Boii săracului să-i schilodesc amarnic,
Șuri și căpiți s-aprind în toi de noapte,
Iar pe stăpâni să-i chem să stingă ei
Părjorul cu-n potop de lacrimi.
Pe morți îi dezgropam ades din cimitir,
Să-i reazem chiar de ușa celor dragi,
Când jalea după ei aproape se-alinase,
Și-n pielea lor, ca-n scoarța de copac,
Cuțitul meu creșta în slove latinești:
„Chiar de sunt mort, nu piară al vostru-amar”.
E drept, făcut-am mii de grozăvii,
Ușor cum altul ar ucide-o muscă, și

Sufletul mă doare doar că n-am s-ajung
Să le-nmulțesc cu alte zece mii.

Cum să bați imaginea spânzuratului aceluia cu zapisul atârnat de piept? Doar scrijelind salutările tale vesele în carnea morților rezemați de ușile prietenilor! Dar concursul e încă pe terenul lui Marlowe, deși monstrul rânjit al lui Shakespeare câștigă la puncte, cum s-ar spune. Bătălia e reluată în *Regele Ioan*, în care dramaturgul își trădează toate anxietățile privitoare la nemulțumirea sa față de modalitatea de a scrie teatru pe care a moștenit-o. Cu o singură excepție, toate personajele ne incită printr-o frenezie a plictisului față de declamațiile și lamentațiile marloviene. Se distinge mai ales îngrozitoarea Constance, autoarea faimoasei invocații:

Moarte, moarte. O, dragălașă, prietenoasă moarte!
Duhoare-nmiresmată! Trainic putregai!

Primul vers se citește astăzi ca o parodie proleptică la Walt Whitman. Al doilea sună ca o parodie a lui Max Beerbohm la Shakespeare. Din retorica jalnică a acestei piese, Shakespeare îl smulge însă, în ciuda probabilităților și în mod minunat, pe cel dintâi dintre splendidele sale personaje originale. Bastardul Faulconbridge, produsul unei rele-citiri puternice, comico-serioase a Machiavel-ului marlovian, reprezintă un pas uriaș făcut înspre Falstaff. Limbajul demonic al lui Shakespeare izvorăște în frumoasele monoloage ale Bastardului, care ia lucrurile în răs și înlocuiește „politica” lui Marlowe cu „interesul personal”¹. Această cotitură dinspre Marlowe introduce comedia dezlănțuită în istorie, și convertește retorica exagerării într-o minunăție de batjocură. La logodna sa

¹ Este vorba de monologul lui Faulconbridge de la sfârșitul actului al II-lea: „Un gentilom cu fața gingașă, ațățătorul Interes”.

cu Blanche a Spaniei, Lewis, Delfinul Franței, o privește pe domniță cu satisfacție narcisistă:

Și drept vă spun că-n veci nu mi-am fost drag
Până acum, când iată, mă privesc aieva
Zugrăvit în luciul măgulitor din ochii ei.

Atâta-i trebuie Bastardului, care înhață dumicatul acesta, și dă drumul șuvoiului de vorbe:

Zugrăvit¹ în luciul măgulitor din ochii ei!
Și spânzurat de-ncrețitura de pe fruntea-i!
Și-n patru sfârtecat în inima-i! Așa se vede
Pe sine, însă-i în dragoste un trădător.
Și ce păcat că-i spânzurat și sfâșiat,
Într-astfel de iubire, un sărăntoc neghiob.

La doi ani după moartea lui Marlowe, Shakespeare depășește *Regele Ioan* cu *Richard al II-lea*, care înfruntă direct *Edward al II-lea*. Ambele piese au un protagonist de spiță regală și niciun erou, dar Richard, cu toate că ne chinuie cu ambivalența sa, e un splendid poet liric, în timp ce Edward al lui Marlowe e cam plicticos. Ca un Hamlet mai mic, Richard al II-lea nu are încredere nici în limbaj, nici în sine însuși, nici în nimeni altcineva. Spre deosebire de Hamlet, acest monarh narcisist nu are carismă deloc și e dominat de un masochism considerabil. Însă cu toate că își datorează unele nuanțe de suprafață marlovianului Edward al II-lea, Richard e un labirint psihologic, un rege cu suflet de poet, în vreme ce Edward, așa după cum a observat Harry Levin, e un „rege cu suflet de actor”. Shakespeare, care a muncit din greu pentru

¹ Joc de cuvinte între „drawn” (zugrăvit) și „drawn” (spintecat). În Anglia elizabetană, pedeapsa pentru trădare era „to be hanged, drawn, and quartered” (vei fi spânzurat, spintecat și sfâșiat în patru), iar Lewis e văzut de Faulconbridge ca un trădător al iubirii.

titlul de gentilom, a fost atât poet, cât și actor, și le desparte strict pe-acestea două, înzestrându-l pe Bolingbroke, viitorul Henric al IV-lea, cu aptitudinea schimbătoare a actorului. Teatralitatea lui Edward al II-lea e ostentativă, însă retorica sa e cea mai goală între toți protagoniștii lui Marlowe. E greu de evitat impresia că Marlowe e sadic față de Edward al său, nu doar făcându-l victima oribilei crime comise de revoltătorul Lightbourne, ci în întreaga piesă. În scena detronării sale, spune Levin, Richard al II-lea e un actor în mult mai mare măsură decât reușește Edward al II-lea să fie, însă a ne rezuma la atât ar însemna să-i subestimăm poezia metafizică, care-i stârnește și-i grăbește disperarea, înălțându-l astfel în fața jocului mai circumspect al lui Bolingbroke. Cum ar trebui să interpretăm aluzia îndrăzneță a lui Shakespeare la Elena din *Doctor Faustus*, făcută de Richard în timp ce se privește în oglinda pe care o va sparge apoi:

E chip să fie-acesta Chipul,
Ce zi de zi, sub coperișul Casei sale
Ținut-a zece mii de oameni?

A inspira, precum Elena din Troia, lansarea unei flote de o mie de corăbii, precum și arderea turnurilor fără acoperiș din Ilium¹, nu au nimic de-a face cu situația lui Richard, fiind întru totul irelevante pentru întrebarea sa retorică. Apropoul la Marlowe e gratuit și oricare am crede că ar fi înțelesul spuselor lui Richard, Shakespeare se împăunează cu el ca emblemă a noii sale libertăți față de Marlowe. Edward al II-lea e un estetic, dar nu un creator; iar tragedia lui Richard al II-lea e mai convingătoare pentru că fisurile sinelui său l-au distrus. Edward al II-lea iubește plăcerile și pe contele de

¹ În *Tragica istorie a Doctorului Faustus*, protagonistul lui Marlowe se întreabă: „Was this the face that launched a thousand ships/ And burnt the topless towers of Ilium?”.

Gaveston, dar altfel e lipsit de personalitate. Richard al II-lea, distructiv și tânjind după osândă, e irascibil și cu nimic mai admirabil decât Edward, dar spre deosebire de acesta are un sine lăuntric și știe prea bine cum să-l exprime.

Semnul cel mai clar al emancipării lui Shakespeare de sub imperiul lui Marlowe se regăsește în diferența dintre cei doi evrei, Barabas și Shylock. Cotitura lui Shakespeare, îndepărtarea de originile sale marloviene îi oferă, și nouă deopotrivă, triumful echivoc al transformării Machiavelilor marlovieni în eroi comici, precum Bastardul Faulconbridge, sau în ticăloși comici, precum Shylock. Știu că nu așa e interpretat Shylock astăzi, dar, din păcate, așa ar trebui să fie. René Girard, în *William Shakespeare: un teatru al invidiei*, face distincția cam ciudată dintre Barabas, ca presupusă reflectare a antisemitismului Renașterii engleze, și Shylock, ca presupusă provocare adresată acestui mit antisemit. Girard înțelege greșit, pe dos: Barabas e cel puțin un personaj cu ambiții exagerate și extrem de antrenant, asemenea lui Marlowe însuși, în timp ce toți creștinii și musulmanii din piesă sunt la fel de mârșavi ca el, însă nu la fel de deștepți sau de vitali. Când Barabas strigă „uneori mă duc și otrăvesc fântâni”, nici vorbă să ni se ceară să credem în mitul antisemitismului. Barabas nu e evreu, ci marlovian, iar Marlowe e mai mult anti-creștin decât antisemit. Însă Shakespeare a scris cu certitudine o capodoperă antisemită, în care convertirea silită a lui Shylock la insistențele lui Antonio e în întregime invenția lui Shakespeare, adaosul său șocant la povestea livrei de carne. În fapt, mă tem că triumful revizionist al lui Shakespeare asupra lui Marlowe constă în a ne oferi un diavol evreu convingător din punct de vedere psihologic, și nu o caricatură precum Barabas. „Las' că vă arăt eu un Evreu!”, pare a spune triumfător Shakespeare, creând un personaj mult mai înfricoșător decât diavolul de carton al lui Marlowe. Invidia creatoare a lui Shakespeare față de Marlowe,

care l-a propulsat atâta vreme, a dispărut în *Neguțătorul din Veneția*. Barabas e Marlowe, însă vreme de patru secole Shylock a reprezentat Evreul, și mai are încă o mare putere de-a face rău.

Coda exorcizării lui Marlowe nu o reprezintă nici Hotspur, cu toate că e vorba de o strălucită satiră a poziției marloviene, nici parodiile delirante la Tamerlan ale bătrânului Pistol. Cu o superbă ironie, Shakespeare presară în *Cum vă place*, cea mai puțin marloviană dintre piese, aluzii la Marlowe, toate fiind fără îndoială afară din context. Aparent, aluziile privesc poemele lui Marlowe, „Păstorul împătimit către iubita sa” și neterminatul epilion¹ ovidian *Hero și Leander*. Însă în mod pragmatic, aluziile se referă la moartea lui Marlowe și se învârt în jurul minunatei remarci a respingătorului clown Tocilă:

Când versurile cuiva nu-s înțelese, iar ascuțimea minții sale nu-i însoțită de odrasla sa îndrăzneță, înțelegerea, aceasta-i o lovitură de moarte pentru el, mai cumplită chiar decât o aprigă socoteală într-o cămăruță.

Publicul va fi recunoscut aici cuvintele lui Barabas „Nesfârșite bogății strânse-ntr-o cămăruță”, și de asemenea o aluzie la uciderea lui Marlowe într-o crâsmă din Deptford, care se presupune că ar fi fost cauzată de o ceartă privitoare la nota de plată, sau „socoteala”, o crimă însă comandată evident de Serviciul Secret regal, după cum Shakespeare va fi știut prea bine. În *Socoteala: Uciderea lui Christopher Marlowe*, Charles Nicholl sugerează că Shakespeare:

...spune că atunci când reputația unui mare poet e prost folosită, iar opera sa e prost înțeleasă, așa cum e cea a lui Marlowe acum, aceasta reprezintă o a doua moarte pentru poet.

¹ Scurt poem narativ, având ca subiect dragostea, construit prin referințe mitologice.

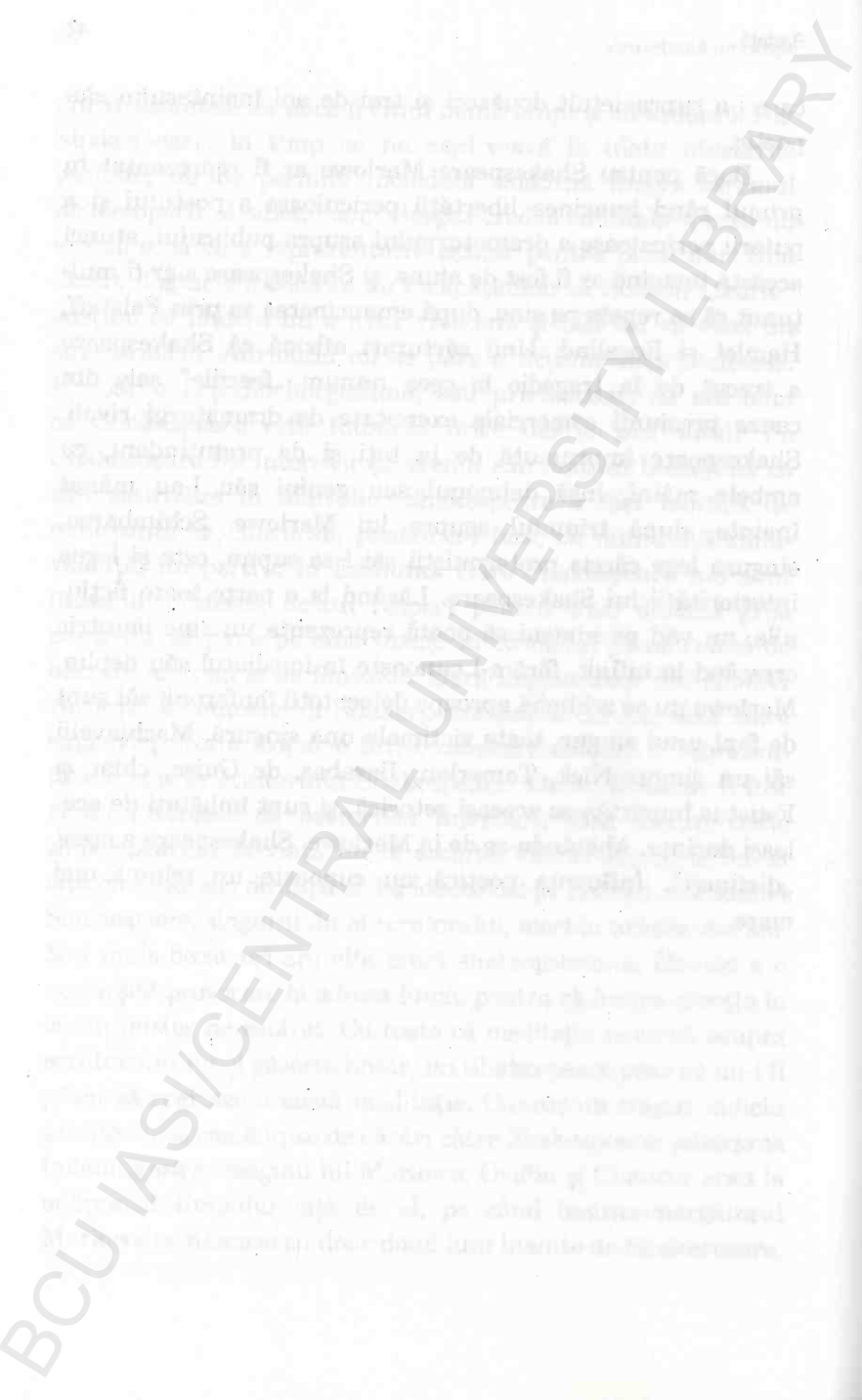
Cam așa mi se pare și mie că stau lucrurile. Odată rezolvat zbuciumul său cu influența poetică, Shakespeare îl apără subtil pe defăimatul Marlowe, și într-un sens îl plânge chiar. Și totuși, după această *coda*, ironia epilogului: Edmund din *Regele Lear*. David Riggs, în cartea sa *Viața lui Ben Jonson*, confirmă intuiția lui John Hollander conform căreia Malvolio din *A douăsprezecea noapte* e într-o oarecare măsură o satiră la adresa lui Jonson, „purgația” administrată de Shakespeare lui Jonson, menționată de acesta din urmă în *Întoarcerea de pe Parnas. Partea a doua*. Edmund e mult mai mult decât o satiră; e un Iago rafinat cu subtilitate de către scriitor, poate chiar mai malefic, cu o inteligență și mai ascuțită și cu un dispreț și mai glacial pentru toate victimele sale. Însă nihilismul său, farmecul său, geniul său, „ateismul” său, înfricoșătoarea sa libertate față de de orice constrângere, persuasivitatea sa retorică, refuzul său de-a fi ipocrit, spre deosebire de amantele sale, Goneril și Regan, toate amintesc de Marlowe. Într-un fel, Bastardul Edmund e o versiune mai sumbră a Bastardului Faulconbridge, ale cărui loialitate familială și patriotism sunt transformate în inversurile lor trădătoare. Spre deosebire de Jonson-Malvolio, legătura Marlowe-Edmund nu poate fi probată prin dovezi externe, cel puțin în stadiul actual al cunoștințelor noastre despre Shakespeare și Marlowe. Și totuși, ca rea-citire creatoare, sau ca mepriză a adevăratei personalități a lui Marlowe, Edmund din *Regele Lear* e ultimul tribut echivoc adus Machiavelilor predecesorului său.

Nu avem o cale directă de acces înspre ceea ce constituie miezul lui Shakespeare, pentru că Shakespeare reprezintă o formă mai amplă a gândirii, a limbajului și a sentimentului decât oricare altul. Nu despre faptul că marile sale piese *sunt* piese e vorba; accesul nu ne e blocat în a presupune ce e central pentru Marlowe sau Jonson. Cu toate dificultățile lor, Dante și Milton și Wordsworth par să ne dezvăluie multe

dintre secretele lor dacă îi citim neîntrerupt și cu ardoare. Dar Shakespeare, în timp ce ne captivează la toate nivelurile posibile, nu ne permite niciodată călătoria înspre tărâmul nedescoperit al sinelui său. Borges credea că Shakespeare nu are sine, și că e reprezentativ așadar pentru orice om. Una dintre dogmele a ceea ce ne încapățânăm să numim „teorie” susține că nimeni nu a avut vreodată și nici nu va avea un sine propriu. Afirmția mi se pare o ficțiune neprietenoasă. E doar o ficțiune borgesiană, sau prietenoasă, să afirmăm că Shakespeare este totodată orice om și nici unul? Pe Shakespeare l-a interesat prietenul său Jonson îndeajuns ca să-l satirizeze în Malvolio, Shakespeare a fost bântuit de cunoștința sa, Marlowe, pentru a-i face, cu minunată ambivalență, un portret în Edmund. Oare Shakespeare n-a avut îndeajuns interes, destul respect pentru sine, destulă grijă pentru a se pune pe sine însuși în scenă? A jucat roluri de bătrâni, de regi și de fantome. Oare Regele-actor din *Hamlet* vorbește în numele lui Shakespeare sau al lui Hamlet? Oare supraviețuitorul Edgar e într-o oarecare măsură o reprezentare a supraviețuitorului Shakespeare? Oscar Wilde ar fi fost poate interesat de asemenea întrebări; însă niciun critic shakespeareian în viață nu le admite. James Joyce, la fel ca alții dinainte sau de după el, l-a identificat pe Hamlet cu Hamnet Shakespeare, singurul fiu al scriitorului, mort la unsprezece ani. Mai mult decât oricare altă piesă shakespeareiană, *Hamlet* e o nesfârșită provocare la adresa lumii, pentru că lumea găsește în ea un mister nerezolvat. Cu toate că meditația noastră asupra scriitorului nu-și găsește hotar, lui Shakespeare pare să nu-i fi păsat să regizeze această meditație. Cunoscut un singur indiciu privitor la această lipsă de cărări către Shakespeare: păstrarea îndelungată a imaginii lui Marlowe. Ovidiu și Chaucer erau la adăpostul timpului față de el, pe când înainte-mergătorul Marlowe se născuse cu doar două luni înainte de Shakespeare,

care i-a supraviețuit douăzeci și trei de ani înaintașului său poetic.

Dacă pentru Shakespeare Marlowe ar fi reprezentat în primul rând imaginea libertății periculoase a poetului și a puterii periculoase a dramaturgului asupra publicului, atunci această imagine ar fi fost de ajuns, și Shakespeare s-ar fi mulțumit să se repete pe sine, după emanciparea sa prin Falstaff, Hamlet și Rosalind. Unii cărturari afirmă că Shakespeare a trecut de la tragedie la ceea ce numim „feeriile” sale din cauza presiunii comerciale exercitate de dramaturgi rivali. Shakespeare împrumută de la toți și de pretutindeni, cu ambele mâini, însă daimonul sau geniul său l-au mînat înainte, după triumful asupra lui Marlowe. Schimbarea, singura lege căreia protagoniștii săi i se supun, este și legea interiorității lui Shakespeare. Lăsând la o parte toate ficțiunile, nu văd pe nimeni să poată reprezenta un siné lăuntric crescând la infinit, fără a-l cunoaște în imediatul său deplin. Marlowe nu se schimbă aproape deloc: toți fanfaronii săi sunt de fapt unul singur, toate victimele una singură, Machiavelii săi un singur Nick. Tamerlan, Barabas, de Guise, chiar și Faustus împărtășesc aceeași retorică, și sunt îmbățați de aceeași dorințe. Abătându-se de la Marlowe, Shakespeare a creat „distincți”. Influența poetică nu cunoaște un triumf mai mare.



PROLOG

Și era mare minune că se aflau în Tatăl fără să-L cunoască¹

După ce știu de căderea-i, în afară și în jos, departe de Plenitudine, încercă să-și amintească ce fusese Plenitudinea.

Își amintea, însă nu putea vorbi, nu le putea spune celorlalți.

Voia să le spună că ea sărise cel mai departe înainte, și căzuse într-o altă patimă decât îmbrățișarea lui.

Ea era în agonie, și dulceața acesteia ar fi înghițit-o, dacă n-ar fi ajuns la un hotar, și nu s-ar fi oprit.

Dar patima continuă fără ea, și trecu dincolo de hotar.

Uneori credea că avea să vorbească, însă tăcerea continua.

Voia să spună „roadă femeiască și fără de putere”.

¹ Titlul e un fragment din *Evangelia adevărului*, unul dintre manuscrisele gnostice valentinienne de la Nag Hammadi.

...un maestru,

Mai sever și mai sâcâitor ar fi improvizat

Dovezi subtile, mai urgente, cum că teoria

Poeziei e totodată teoria vieții,

După cum și e, în încâlcitele evaziuni ale lui «ca»...

WALLACE STEVENS, *O seară obișnuită în New Haven*

INTRODUCERE

O meditație asupra întâietății și o sinopsă

Cartea de față oferă o teorie a poeziei prin intermediul unei descrieri a influenței poetice, sau a povestirii relațiilor intra-poetice. Unul dintre scopurile acestei teorii e corectiv: acela de a de-idealiza relatările acceptate privitoare la modul în care un poet ajută la formarea altuia. Un alt scop, de asemenea corectiv, e de a încerca să oferim o poetică pasibilă să nutrească o critică aplicată mai adecvată.

Istoria poeziei, argumentăm aici, trebuie considerată ca fiind inseparabilă de influența poetică, întrucât poeții puternici construiesc istoria aceasta prin rele-citiri ale altor poeți, care îi ajută să-și defrișeze spațiul imaginativ.

Doar poeții puternici mă interesează aici, figurile majore care persistă în bătaia cu predecesorii lor puternici, chiar până la moarte. Talentele mai slabe idealizează; cei cu o imaginație capabilă apropiiază pentru ei înșiși. Dar nimic nu se primește gratuit, și apropierea pentru sine implică uriașe anxietăți ale îndatorării: ce creator puternic și-ar dori oare revelația că a eșuat să se creeze pe sine? Oscar Wilde, care știa că a eșuat ca poet pentru că-i lipsea forța de a-și depăși anxietatea influenței, cunoștea de asemenea și adevărurile mai sumbre ale influenței. *Balada închisorii din Reading* devine o lectură stânjenitoare de îndată ce ne dăm seama că lustrul ei îl reflectă pe cel al *Baladei bătrânului marinar* a lui Coleridge; și că versurile lui Wilde fac antologia întregului Romanticism Înalt din Anglia. Știind acestea și înarmat cu obișnuita-i inteligență, Wilde observă cu amărăciune în *Portretul*

domnului W.H. că: „Influența e pur și simplu un transfer de personalitate, un mod de a înstrăina ce e mai de preț în sinele cuiva, iar exercițiul ei produce un sens al pierderii și, poate, o realitate a ei. Orice discipol ia ceva de-al maestrului său”. Aceasta e anxietatea influențării și nicio inversare de sens în acest domeniu nu e o inversare reală. Doi ani mai târziu, Wilde și-a șlefuit amărăciunea într-una dintre elegantele observații ale lordului Henry Wotton din *Portretul lui Dorian Gray*, în care acesta îi spune lui Dorian că orice influență e imorală:

Căci a influența pe cineva înseamnă a-i da propriul tău suflet. El nu-și mai gândește propriile gânduri și nu se mai aprinde de propriile pasiuni. Virtuțile sale nu sunt pentru el reale. Păcatele sale, dacă există așa ceva, sunt de împrumut. El devine un ecou al muzicii altcuiva, un actor într-un rol care n-a fost scris pentru el.

Ca să aplicăm intuiția lordului Henry asupra lui Wilde însuși nu trebuie decât să citim recenzia acestuia la *Apprecierile* lui Walter Pater, cu observația din final, amăgindu-se splendid, că Pater „a scăpat de discipoli”. Orice conștiință estetică majoră pare, curios, mai înzestrată în a nega obligația pe măsură ce generațiile flămânde continuă să se calce în picioare. Wallace Stevens, un moștenitor mai puternic al lui Pater chiar decât Wilde, dezvăluie cu vehemență în scrisori:

În timp ce, desigur, eu vin din trecut, trecutul e al meu și nu ceva etichetat Coleridge, Wordsworth, etc. Nu cunosc pe nimeni care să fi fost îndeosebi important pentru mine. Construcția realitate-imaginație din poezia mea îmi aparține în întregime, deși o văd și la alții.

Stevens ar fi putut spune „mai ales pentru că o văd și la alții”, însă influența poetică nu e un subiect în jurul căruia Stevens să-și fi dorit să reflecteze. Înspre final, negările sale

devin destul de violente, trădând umori ciudate. Scriindu-i poetului Richard Eberhart, el îi transmite simpatia sa, care fiind totodată o simpatie față de sine, e cu atât mai puternică:

Toată simpatia pentru faptul că negi orice influență a mea. Genul ăsta de lucruri mă râcăie întotdeauna, pentru că în ceea ce mă privește nu știu să fi fost influențat de către cineva, și am amânat intenționat să citesc oameni cu maniere specifice precum Eliot sau Pound, ca să nu absorb nimic, nici măcar în mod inconștient. Însă există un soi de critic care-și petrece timpul disecând ce a citit în căutarea ecourilor, imitațiilor, influențelor, ca și cum nimeni n-ar putea fi pur și simplu el însuși, ci mereu un compus al multor altora. Cât despre W. Blake, cred că e vorba de Wilhelm Blake.

Această opinie conform căreia influența poetică nu prea există, decât poate la pedanții frenetici, e ea însăși un exemplu al modului în care influența poetică e o varietate a melancoliei, sau un principiu al anxietății. Stevens a fost, așa după cum insistă, un poet foarte distinct, un American la fel de original ca Whitman, Dickinson, sau contemporanii săi: Pound, Williams, Moore. Însă influența poetică nu-i face în mod necesar pe poeți mai puțini originali; adesea îi face mai originali, deși nu neapărat mai buni. Adâncurile influenței poetice nu pot fi reduse la studiul surselor, la istoria ideilor, la tipologia imaginilor. Influența poetică, pe care o voi numi mai frecvent mepriza poetică, reprezintă în mod necesar studierea ciclului de viață al poetului-ca-poet. Când un asemenea studiu are în vedere contextul în care se desfășoară acest ciclu, el va trebui să examineze simultan relațiile dintre poeți ca pe niște cazuri apropiate de ceea ce Freud numea „fantezia familială”¹, cât și ca pe niște capitole în istoria revizionismului modern,

¹ Fantezie conștientă a copilului, mai târziu reprimată, care își închipuie că a fost adoptat și că părinții săi nu sunt de fapt părinții săi adevărați.

„modern” însemnând aici post-iluminist. Poetul modern, așa cum arată W.J. Bate în *Poetul englez și povara trecutului*, moștenește o melancolie născută în mintea iluministă de către scepticismul moștenirii unei bogății imaginative duble, provenind atât de la maeștrii Antichității, cât și de la cei ai Renașterii. În această carte nu mă voi ocupa de domeniul explorat cu atâta măiestrie de către Bate, pentru a mă concentra în schimb asupra relațiilor intra-poetice ca paralele la fanteziile familiale. Cu toate că mă voi folosi de aceste paralelisme, o voi face pentru a revizui în mod deliberat unele dintre accentele lui Freud.

Nietzsche și Freud reprezintă, pe cât îmi dau seama, influențele principale asupra teoriei influenței poetice prezentate în această carte. Nietzsche e profetul antiteticului, iar *Genealogia moralei* este cel mai profund studiu pe care-l avem la dispoziție privind trăsăturile revizioniste și ascetice ale temperamentului estetic. Investigațiile lui Freud asupra mecanismelor de apărare și asupra funcționării ambivalente a acestora îmi furnizează cele mai clare corespondențe pe care le-am putut găsi pentru raporturile revizioniste care guvernează relațiile intra-poetice. Da, teoria influenței dezvoltată aici e ne-nietzscheană în literalitatea ei deliberată, în insistența viconiană că întâietatea divinației e crucială pentru orice poet puternic, ca să nu devină doar un întârziat piper-nicit. Teoria mea respinge de asemenea optimismul moderat al lui Freud în privința posibilității unei substituții fericite, a unei a doua șanse care ne poate salva de căutarea repetitivă a atașamentelor noastre celor mai timpurii. Poeții ca poeți nu acceptă substituții și luptă până la capăt pentru a avea singuri o șansă inițială. Atât Nietzsche, cât și Freud au subestimat poezii și poezia, și totuși ambii au conferit fantasmagoriei mai multă forță decât are cu adevărat. În ciuda realismului lor moral, ei au supra-idealizat imaginația. Yeats, discipolul lui Nietzsche, și Otto Rank, discipolul lui Freud, sunt în mai

mare măsură conștienți de bălălia artistului împotriva artei, și de relația acestei bălălii cu bălălia antitetică a artistului împotriva naturii.

Freud consideră sublimarea ca fiind cea mai înaltă reușită a omului, o recunoaștere care îl face aliatul lui Platon și al întregii tradiții morale a iudaismului și creștinismului. Sublimarea freudiană implică cedarea modurilor primordiale ale plăcerii în schimbul unora mai rafinate, ceea ce înseamnă exaltarea celei de-a doua șanse în detrimentul celei dintâi. Poemul lui Freud, în viziunea acestei cărți, nu e destul de sever, spre deosebire de poemele severe scrise de viețile creatoare ale poezilor puternici. A echivala masturbarea emoțională cu descoperirea unor substitute acceptabile poate fi semnul unei înțelepciuni pragmatice, mai ales pe tărâmul erosului, dar nu aceasta e înțelepciunea poezilor puternici. Visul învins nu conține doar o fantasmagorie a satisfacerii nesfârșite, ci cea mai mare dintre toate iluziile omului, și anume viziunea nemuririi. Dacă oda lui Wordsworth, *Intimări ale nemuririi în amintirile copilăriei timpurii* ar poseda doar înțelepciunea pe care o regăsim și la Freud, n-am mai numi-o „Marea Odă”. Și Wordsworth vedea repetiția sau a doua șansă ca fiind esențială dezvoltării, și oda sa admite că ne putem reorienta nevoile prin substituție sau sublimare. Dar în odă răsună tânguitor și conștiința eșecului, și protestul minții creatoare împotriva tiraniei timpului. Un exeget wordsworthian, chiar unul atât de loial poetului ca Geoffrey Hartman, poate insista asupra deosebirii dintre *întâietate*, un concept al ordinii naturale, și *autoritate*, aparținând ordinii spirituale, însă oda lui Wordsworth refuză să facă o asemenea distincție. „Căutând să depășească întâietatea”, spune Hartman cu înțelepciune, „arta se luptă cu natura pe terenul naturii, și e menită a eșua.” Argumentul acestei cărți afirmă că poezii puternici sunt condamnați tocmai la această lipsă de înțelepciune; Marea Odă a lui Wordsworth se luptă cu natura pe

terenul acesteia, și suferă o mare înfrângere, chiar dacă-și păstrează visul și mai mare. Vis umbrat în oda lui Wordsworth de anxietatea influenței datorată măreției poemului-precursor, *Lycidas* al lui Milton, în care refuzul uman de a sublima e și mai neînduplecat, în ciuda cedării vădite în fața învățăturilor creștine despre sublimare.

Căci fiecare poet începe (oricât de puțin conștient ar fi de aceasta) prin a se revolta împotriva conștiinței necesității morții cu mai multă forță decât o fac alți bărbați ori alte femei. Tânărul cetățean al poeziei, sau efeb, cum ar fi fost numit în Atena, este deja omul anti-natural sau antitetic, și din începutul său ca poet el pleacă în căutarea unui obiect imposibil, așa cum a făcut-o și precursorul său. Că o asemenea expediție circumscrie cu necesitate diminuarea poeziei mi se pare o observație inevitabilă, pe care o istorie literară corectă trebuie să o susțină. Marii poeți ai Renașterii engleze nu sunt egalați de către descendenții lor iluministi, iar întreaga tradiție postiluministă, adică Romantismul, își arată la rândul ei declinul în urmașii modernisti și postmodernisti. Moartea poeziei nu poate fi grăbită de reflecțiile unui cititor, și totuși mi se pare just să presupunem că în tradiția noastră poezia va sfârși de propria-i mână, ucisă de puterea trecutului ei. O neliniște latentă în această carte e aceea că Romantismul, cu toate gloriile sale, va fi fost o mare tragedie vizionară, o întreprindere care s-a încurcat singură, însă nu a lui Prometeu, ci a orbului Oedip, care n-a știut că Sfînxul era Muza sa.

Orb, Oedip a pornit pe calea spre deificarea oraculară, și poeții puternici îl urmează, transformându-și orbirea față de predecesori în intuițiile revizioniste ale propriilor opere. Cele șase mișcări revizioniste pe care le urmăresc în ciclul de viață al poetului puternic s-ar putea să fie de fapt mai multe, sau să poarte cu totul alte denumiri decât cele pe care le folosesc eu. M-am limitat la cele șase pentru că ele mi se par minimale și esențiale pentru a înțelege cum deviază un poet față de un

altul. Denumirile, deși arbitrare, provin din diverse tradiții centrale în viața imaginației occidentale și sper să se dovedească de folos.

Din mai multe motive, cel mai mare poet al limbii noastre a fost exclus din desfășurarea argumentului acestei cărți. Unul dintre motive este în mod necesar istoric: Shakespeare aparține epocii uriașilor de dinainte de potop, de dinainte ca anxietatea influenței să devină centrală în conștiința poetică. Un alt motiv privește contrastul dintre forma dramatică și cea lirică. Pe măsură ce poezia a devenit mai subiectivă, umbra aruncată de către precursori a devenit dominantă. Cauza principală, însă, o reprezintă faptul că precursorul cel mai de seamă al lui Shakespeare e Marlowe, un poet mult inferior urmașului său. Milton, cu toată forța sa, a avut de luptat, subtil și crucial, cu un precursor major în persoana lui Spenser, și această lăutălă l-a format în aceeași măsură în care l-a și deformat. Coleridge, efebul lui Milton și mai târziu al lui Wordsworth, ar fi fost bucuros să-și găsească un Marlowe în Cowper (sau în mult mai slabul Bowles), însă influența nu se supune dorinței. Shakespeare este în limba noastră exemplul cel mai însemnat al unui fenomen care nu intră în raza de interes a acestei cărți: absorbția absolută a precursorului. Doar bătălia dintre egali puternici, dintre tată și fiu ca adversari de temut, precum Laios și Oedip la răscruce, doar aceasta face subiectul cărții de față, cu toate că unii dintre tați, după cum se va vedea, sunt figuri compozite. Că până și poeții cei mai puternici pot cădea sub influențe nepoetice e evident chiar și pentru mine, dar repet că mă interesează doar *poetul din poet*, sau sinele poetic original.

O schimbare a ideilor noastre despre influență precum cea pe care o propun ne-ar ajuta să citim cu mai multă acuratețe orice grup de poeți din trecut contemporani unii cu alții. Ca să dau un exemplu, între discipolii victorienii ai lui Keats care au produs rele-interpretări ale acestuia în *poemele lor* se

numără Tennyson, Arnold, Hopkins și Rossetti. Nimeni nu poate spune cu siguranță dacă Tennyson a triumfat în competiția sa îndelungată și ascunsă cu Keats, însă superioritatea sa clară asupra lui Arnold, Hopkins și Rossetti se datorează victoriei sale relative, sau faptului că Tennyson și-a menținut cel puțin poziția, spre deosebire de înfrângerile parțiale ale celorlalți. Poezia elegiacă a lui Arnold amestecă fără tragere de inimă stilul lui Keats cu sentimentul anti-romantic, în vreme ce rostirea încâlcită și intensitățile nefirești ale lui Hopkins, sau incrustațiile artei dense a lui Rossetti sunt și ele în dezacord cu poverile de care aceștia doresc să scape în lăuntrul sinelui lor poetic. Tot astfel, în prezent trebuie să ne îndreptăm din nou atenția asupra meciului fără sfârșit dintre Pound și Browning, sau asupra războiului civil, îndelungat și latent în bună măsură, pe care Stevens l-a dus împotriva poeților majori ai Romantismului englez și american – Wordsworth, Keats, Shelley, Emerson și Whitman. Ca și în cazul epigonilor victorienți ai lui Keats, acestea sunt doar câteva exemple din cele multe care ne-ar ajuta să spunem cu mai multă precizie povestea istoriei poetice.

Scopul principal al acestei cărți e în mod necesar acela de a prezenta viziunea critică a unui cititor, în contextul criticii și poeziei generației sale, acolo unde crizele lor actuale îl mișcă mai puternic, și în contextul propriilor sale anxietăți ale influenței. În poemele contemporane care mă emoționează cel mai tare, precum *Golfulețul Corsons* și *Protuberanțe* de A.R. Ammons, sau *Fragment* și *Mai degrabă se drege*¹ de John Ashberry, recunosc o forță care luptă împotriva morții poeziei, dar și extenuările ultimilor veniți. Tot astfel, critica de azi care îmi clarifică propriile eschive, cărți precum *Alegoria* de Angus Fletcher, *Dincolo de formalism* de Geoffrey Hartman,

¹ *Soonest mended*. Titlul poemului vine din proverbul „least said, soonest mended”, cu cât vorbim mai puțin despre asta, cu atât se drege mai repede situația.

și *Orbire și fulgurație* de Paul de Man, îmi conștientizează efortul minții de-a depăși impasul criticii formaliste, moralizarea sterilă care a ajuns să fie critica arhetipală, și toate dezvoltările serbede și anti-umaniste din critica europeană, care încă n-au demonstrat că pot fi de ajutor în citirea măcar a unui singur poem, de oricine ar fi scris. Intercapitolul meu, care propune o critică aplicată mai antitetică decât oricare alta de care dispunem în prezent, este răspunsul meu în acest domeniu al contemporaneității.

O teorie a poeziei care se prezintă pe sine ca un poem sever, bazat pe aforism, apoftegmă și pe o structură mitică foarte personală (deși în întregime tradițională), poate fi totuși judecată, poate cere să fie judecată ca un argument. Tot ce intră în compoziția acestei cărți – parabole, definiții, perlaborarea raporturilor revizioniste ca mecanisme de apărare – se dorește a fi parte a unei meditații unificate asupra melancoliei care transpare din insistența disperată a minții creatoare asupra priorității. Vico, citind întreaga creație ca pe un poem sever, a înțeles că întâietatea în ordinea naturală și autoritatea în ordinea spirituală au fost unul și același lucru, și au trebuit să rămână astfel *pentru poeți*, pentru că numai această asprime constituie Înțelepciunea Poetică. Vico a restrâns atât întâietatea naturală, cât și autoritatea spirituală la proprietate, o reducere hermetică pe care eu o consider acea *Ananke*, cumplita necesitate care guvernează încă imaginația occidentală.

Valentin, gânditorul gnostic din secolul al doilea, iese din școala Alexandriei pentru a răspândi învățătura despre Pleroma, Plenitudinea celor treizeci de Eoni, multitudinea de atribute ale Divinității: „Și era mare minune că se aflau în Tatăl fără să-L cunoască”. Să cauți locul în care deja te afli este cea mai puțin luminată dintre căutări, și una adesea predestinată. Muza fiecărui poet puternic, Sofia sa, saltă cât mai departe în afară și în jos, într-o pasiune solipsistă a căutării. Valentin a postulat o Limită, la care căutarea se oprește,

însă nicio căutare nu se oprește dacă are drept context Mentea Necon condiționată, cosmosul celor mai mari poeți de după Milton. Sofia lui Valentin și-a revenit, nuntită din nou în Pleromă, și doar Pasiunea ei, sau Intenția Întunecată a fost despărțită și a trecut în lumea noastră, dincolo de Limită. În această Pasiune, în Intenția Întunecată pe care Valentin o numește „roadă femeiască și fără de putere”, trebuie să cadă efebul. Dacă se întoarce din ea, fie și schilodit sau orbit, se va număra printre poeții puternici.

Sinopsă: șase raporturi revizioniste

1. *Clinamen*, care este răstălmăcirea sau mepriza poetică propriu-zisă. Am preluat cuvântul de la Lucrețiu, unde desemnează o „abatere” a atomilor care face posibilă schimbarea în univers. Un poet se abate de la precursorul său, citind poemul acestuia astfel încât să execute un *clinamen* în relație cu el. Fapt care apare în propriul său poem ca un moment corectiv, sugerând că poemul precursor a parcurs calea în mod adecvat până la un punct, după care ar fi trebuit să se abată de la ea exact în direcția în care se mișcă noul poem.

2. *Tessera*, care este împlinire și antiteză. Nu am preluat cuvântul din arta mozaicului, unde e încă folosit, ci din cultele antice ale misterelor, unde desemna un obiect, semn al recunoașterii, cum ar fi un ciob dintr-un ulcior, care, împreună cu alte fragmente ar putea reconstitui întreg vasul. Un poet își „împlinește” antitetic precursorul, citind poemul-părinte astfel încât să-i păstreze termenii, dar să le dea un alt înțeles, ca și cum precursorul nu ar fi reușit să meargă îndeajuns de departe.

3. *Kenosis*, care este un instrument de ruptură similar mecanismelor de apărare pe care psihicul le folosește împotriva

compulsiei la repetiție. *Kenosis* este așadar o mișcare înspre discontinuitatea față de precursor. Am împrumutat cuvântul de la sfântul Paul, care-l folosește pentru a desemna auto-umilirea sau golirea de sine a lui Iisus, atunci când acceptă să se coboare de la statutul său divin la cel uman. Poetul urmaș, care se golește aparent pe sine de propria sa inspirație, de divinitatea sa imaginativă, pare a se umili pe sine de parcă ar înceta să mai fie poet, însă acest reflux e îndeplinit în relație cu un poem de reflux al înaintașului, astfel încât și acesta din urmă e golit la rândul său, prin urmare deflația poemului propriu nefiind absolută, așa cum pare.

4. *Demonizarea*, sau o manevră înspre un Contra-Sublim personalizat, ca reacție la Sublimul precursorului. Am preluat termenul din uzul general neoplatonic, unde o ființă intermediară, nici divină, nici umană, intră în adept pentru a-l ajuta. Poetul urmaș se deschide pe sine înspre ceea ce el crede a fi o putere a poemului-părinte care nu-i aparține părintelui însuși, ci unui nivel al ființei imediat dincolo de precursor. Poetul îndeplinește aceasta în poemul său, plasând relația acestuia cu poemul-părinte astfel încât să generalizeze unicitatea operei anterioare, sustrăgând-o.

5. *Askesis*, sau o mișcare de auto-purificare, prin care se intenționează atingerea unei stări de singurătate. Am preluat termenul, sensul său general, mai ales din practicile șamanilor presocratici cum ar Empedocle. Poetul urmaș nu trece, așa cum se întâmplă în *kenosis*, printr-o mișcare revizionistă de golire, ci printr-o trunchiere: el își cedează o parte din înzestrarea umană și imaginativă, pentru a se separa de alții, inclusiv de precursor, și îndeplinește aceasta în poem plasându-l în relație cu poemul-părinte astfel încât și acesta să treacă printr-o *askesis*; zestrea precursorului este de asemenea trunchiată.

6. *Apophrades*, sau reîntoarcerea morților. Am preluat cuvântul care desemna în Atena zilele nefaste, impure și fără de noroc, în care morții se reîntorceau să locuiască în casele în care trăiseră. Poetul urmaș, în faza sa finală, împovărat deja de o singurătate a imaginației care e aproape un solipsism, își menține poemul atât de deschis față de opera precursorului, încât ne vine să credem la început că un ciclu s-a împlinit și că ne-am reîntors în ucenicia potopită a poetului urmaș, înainte ca forța sa să înceapă a se afirma în raporturi revizioniste. Însă poemul de acum e *menținut* deschis față de precursor, pe când înainte *era* deschis, poemul nou lăsându-ne impresia, printr-un straniu efect, nu că ar fi scris de precursor, ci dimpotrivă că poetul urmaș ar fi scris el însuși opera definitivă a înaintașului.

Clinamen

1900

Unu

...când te gândești
că strălucirea privește-n vinovatele
abateri ale inimii nestatornice și cade asupra lor,
fără a se clinti în travesti și fără a se-ntuneca...

A.R. AMMONS

Clinamen sau *Mepriza poetică*

Shelley afirmă că poeții din toate epocile contribuie la un singur Mare Poem aflat mereu în lucru. Borges observă că poeții își creează precursorii. Dacă poeții morți, așa cum insistă Eliot, au constituit progresul specific al succesorilor în cunoaștere, cunoașterea respectivă este totuși creația succesorilor, creată de cei vii pentru nevoile celor vii.

Însă poeții, sau cel puțin cei mai puternici dintre ei, nu citesc așa cum citesc criticii, nici măcar cei mai puternici dintre critici. Poeții nu sunt nici cititori ideali, nici cititori obișnuiți, nici arnoldieni, nici johnsonieni. Ei au tendința de a nu gândi în timp ce citesc: „Asta e mort, asta e viu în poezia lui X”. Când devin puternici, poeții nu citesc poezia lui X, întrucât poeții puternici nu se pot citi decât pe sine. Pentru ei, a fi judicios înseamnă a fi slab, iar a compara cu precizie și imparțialitate înseamnă a nu te număra printre aleși. Satana lui Milton, arhetipul poetului modern aflat în vârful puterii sale, devine slab atunci când raționează și compară, pe Muntele Niphates, și își începe astfel declinul, care culminează în *Paradisul recâștigat*, Satana sfârșind prin a fi arhetipul criticului modern la nadirul slăbiciunii sale.

Să facem un experiment (aparent frivol) de a citi *Paradisul pierdut* ca pe o alegorie a dilemei poetului modern aflat în vârful puterii sale. Satana e poetul modern, iar Dumnezeu e strămoșul său mort, sau, mai degrabă, poetul ancestral, încă stânjenitor de puternic și de prezent. Adam este poetul modern care ar putea deveni puternic, dar se află în punctul slăbiciunii sale maxime, departe de a-și fi găsit vocea proprie.

Dumnezeu nu are Muză, și nici nu are nevoie de așa ceva, mort fiind, iar creativitatea sa fiind manifestată doar în trecutul poemului. Cât despre poeții în viață din poem, Satana are Păcatul, Adam o are pe Eva, iar Milton doar pe Ibovnica sa Lăuntrică, o Emanație din adâncul sufletului care plânge neîncetat pentru păcatul poetului, și care e magnific invocată de patru ori în poem. Milton nu-i dă un nume, deși folosește mai multe pentru a o invoca; însă, spune el, „eu rostul, și nu Numele îl chem”. Satana, un poet mai puternic chiar decât Milton, a progresat dincolo de invocarea Muzei.

De ce-l numim pe Satana un poet modern? Pentru că el e umbra uriașă care prefigurează zbuciumul lăuntric al lui Milton și Pope, mahnirea care purifică prin izolare la Collins și Gray, la Smart și Cowper, ieșind la iveală limpede la Wordsworth, care e Poetul Modern exemplar, Poetul cu majusculă. Întruparea Caracterului Poetic în Satana începe odată cu adevăratul început al poveștii lui Milton, cu Întruparea Fiului lui Dumnezeu și cu respingerea *acestei* întrupări de către Satana. Poezia modernă începe cu două declarații ale Satanei: „Nu știu de-un timp când nu eram cum sunt și azi”, și „Jalnică e slăbiciunea, fie în faptă, fie-n suferință”.

Să adoptăm desfășurarea poemului lui Milton. Poezia începe odată cu o conștientizare, nu a Căderii, ci a *faptului că ne aflăm în cădere*. Poetul e alesul nostru, și conștiința de a fi ales vine ca un blestem; încă o dată, nu „Sunt un om căzut”, ci „Sunt Omul, și cad”, sau, mai bine spus, „*Am fost* Dumnezeu, *am fost* Omul (întrucât pentru poet aceștia sunt unul și același) și *cad* de la mine”. Când această conștiință a sinelui e ridicată la o înălțime absolută, *atunci* poetul se izbește de podeaua Iadului, sau, mai degrabă, de fundul abisului, și impactul său creează Iadul. El spune „Se pare că m-am oprit din cădere, acum *sunt căzut*, și prin urmare zac aici în Iad”.

Atunci și acolo, în acest rău, el își găsește binele; alege eroicul, a cunoaște damnarea și a explora limitele posibilului

în lăuntru acesteia. Alternativa este căința, acceptarea unui Dumnezeu cu totul altul decât sinele, cu totul exterior posibilului. Acest Dumnezeu este istoria culturală, poezii morți, o tradiție stânjenitoare, devenită prea bogată pentru a mai avea nevoie de ceva. Dar noi, pentru a-l înțelege pe poetul puternic, trebuie să mergem și mai departe decât poate el însuși; înapoi în postura de dinainte de conștientizarea căderii.

Când Satana, sau poetul, privește în jur pe podeaua de foc pe care sinele său în cădere tocmai a aprins-o, vede mai întâi o față pe care abia o recunoaște, cel mai bun prieten al său, Belzebut, sau poetul talentat care n-a reușit să aibă succes, și acum nici nu va mai reuși vreodată. Și, ca poet cu adevărat puternic, Satana e interesat de fața prietenului său doar în măsura în care îi dezvăluie condiția propriei înfățișări. Un asemenea interes mărginit nu-i batjocorește nici pe poezii pe care-i cunoaștem, nici pe Satana, care e într-adevăr eroid. Dacă Belzebut are atâtea răni, dacă arată atât de diferit de forma sa adevărată, pe care a lăsat-o pe fericitele câmpii de lumină, atunci și Satana însuși e hidos, lipsit de frumusețe, condamnat, precum Walter Pater, să fie un Caliban al Literei, prizonier într-o sărăcie esențială, nevoiaș în imaginația care odinioară îi era atât de bogată, încât nu avea nevoie de nimic. Dar Satana, cu forța blestemată a poetului, refuză să cugete la acestea și se întoarce către sarcina sa de a ralia tot ce i-a rămas.

Această sarcină, cuprinzătoare și profund imaginativă, include tot ce am putea desemna ca motivație pentru scrierea oricărei poezii care nu are un scop strict devoțional. Căci oare de ce scriu oamenii poezii? Pentru a ralia tot ce rămâne, nu pentru a sanctifica ori pentru a supune aprobării. Eroismul pătimirii – al lui Adam după cădere și al Fiului în *Paradisul recâștigat* – e o temă pentru poezia creștină, dar abia dacă reprezintă un eroism pentru poeți. Îl auzim din nou pe Milton celebrând virtutea naturală a poetului puternic, atunci când

Samson îl zeflemisește pe Harapha: „hai, fă-te-ncoace/ De glezne-s doar înlănțuit, dar pumnul mi-este liber”. Eroismul final al poetului, la Milton, e un spasm auto-distructiv, glorios pentru că dă rădăcină templului dușmanilor săi. Organizând haosul, impunând o disciplină în pofida întunecimii nepătrunse, îndemnându-și ciracii să-și însușească refuzul său de a jeli, Satana devine eroul ca poet, găsind ce trebuie să-i ajungă, știind totodată că nimic nu e de-ajuns.

Acesta e un eroism aflat exact la granița solipsismului, nici înlăuntrul acestuia, nici dincolo de el. Declinul de mai târziu al lui Satana în poem, așa cum e aranjat de către Idiotul Întrebător al lui Milton, constă în retragerea eroului de la graniță în solipsism, și prin aceasta în degradarea lui; el încetează, în monologul de pe Muntele Niphates, a mai fi poet și, intonând formula „O, Rău, fii tu așadar al meu Bine” devine un simplu rebel, unul care inversează copilărește categoriile convenționale ale moralei, un alt strămoș anost al studenților ne-studenți, eterna Nouă Stângă. Pentru că poetul modern, în bucuria forței sale întristătoare, stă mereu la hotarul cel mai depărtat al solipsismului, întrucât abia a ieșit din acesta. Echilibrul său dificil, de la Wordsworth la Stevens, îi cere să-și mențină poziția chiar acolo, unde spune prin simpla sa prezență: „Ce văd și ce aud nu-mi vin doar de la mine”, și totuși mai spune și: „Nu am decât ce sunt, și sunt așa cum sunt”. Luată separat, prima afirmație e poate sfidarea elegantă a unui solipsism declarat, conducând înapoi la un echivalent al propoziției „Nu știu de-un timp când nu eram cum sunt și azi”. Cu toate acestea, a doua afirmație e o modificare care se îndreaptă spre poezie, nu spre idioțenie: „Nu există obiecte în afara mea pentru că eu văd înlăuntrul vieții lor, care e una cu lăuntru meu, și astfel «eu sunt acel eu sunt», ceea ce înseamnă «și eu voi fi prezent oriunde și ori-când voi dori să fiu prezent». Mă aflu mereu în transformare, astfel încât orice mișcare posibilă e într-adevăr posibilă, și

dacă pe moment explorez doar văgăunile mele, cel puțin eu *explorez*". Sau, cum ar fi spus Satana: „Făcând și pătimind voi fi fericit, pentru că și în pătimire voi fi puternic”.

E trist să observi cum îl observă criticii moderni pe Satana, pentru că nu-l observă niciodată cu adevărat. Catalogul celor care nu-l văd n-ar putea cuprinde nume mai distinse, de la Eliot, care vorbește despre „eroul byronian cârlionțat al lui Milton” (îți vine să întrebi, uitându-te în dreapta și în stânga: „Cine?”), la recăderea uimitoare a lui Northrop Frye, care invocă, cu fină batjocură, un context wagnerian (îți vine să te lamentezi: „un adevărat critic, și din partidul lui Dumnezeu fără s-o știe”). Din fericire îl avem pe Empson, cu al său apt strigăt de bătălie: „Înapoi la Shelley!”. Încolo, de altfel, mă și îndrept.

Contemplând răutatea lui Milton față de Satana, față de rivalul său într-ale poeziei și fratele său întunecat, Shelley vorbește despre „cazuistica pernicioasă” sădită în mintea cititorului lui Milton, care e tentat să cântărească defectele Satanei în funcție de răutatea lui Dumnezeu față de el, și să-l scuze pe Satana pentru că Dumnezeu a fost rău cu el peste măsură. Argumentul lui Shelley e apoi întors de către Școala angelică a exegezei miltoniene, sau Școala C.S. Lewis, care se apucă să cântărească defectele lui Satana și năpastele lui Dumnezeu, și-l găsesc pe Satana necorespunzător la cântar. Această cazuistică pernicioasă, Shelley ar fi fost de acord, n-ar fi mai puțin pernicioasă dacă l-ar găsi (așa cum îl găsesc eu) necorespunzător pe Dumnezeul lui Milton. Ar fi tot cazuistică, iar ca discurs asupra poeziei ar fi tot moralizator, adică pernicios.

Chiar și cei mai puternici dintre poeți au fost slabi la început, întrucât au început ca un Adam prospectiv, nu ca un Satana retrospectiv. Blake denumeste una dintre stările ființei Adam și-i spune Limita Contrakției, iar pe o alta o denumeste Satana, și-i spune Limita Opacității. Adam e omul

dat sau natural, dincolo de care imaginația noastră nu se poate contracta. Satana este dorința zădărnicită sau îngrădită a omului natural, sau mai degrabă umbra, sau Spectrul acelei dorințe. Dincolo de această stare spectrală, nu ne vom întări împotriva viziunii, însă Spectrul locuiește ascuns în reprimarea noastră, și suntem îndeajuns de insensibili și de contractați. Îndeajuns, se plâng spiritele noastre, pentru a nu ne trăi viețile, îndeajuns pentru a fi înfricoșați și alungați din potențialul nostru creator de către Heruvimul Ocrotitor, emblema lui Blake (preluată de la Milton, și de la Ezechiel, și din Cartea Facerii) pentru acea porțiune a creativității din noi care s-a lăsat pradă comprimării și insensibilității. Blake numește cu precizie această parte din Om: înainte de Cădere (ceea ce pentru Blake înseamnă înainte de Creație, cele două evenimente fiind în fapt unul singur), Heruvimul Ocrotitor era spiritul pastoral Tharmas, un proces unificator al conștiinței nedivizate; inocența pre-reflexivă a unei stări fără subiect și fără obiect, și totuși ne-pândită de pericolul solipsismului, întrucât nu dispunea nici de o conștiință de sine. Tharmas este puterea de a înfăptui a poetului (sau a oricărui om), tot așa precum Heruvimul Ocrotitor este puterea care blochează înfăptuirea.

Niciun poet, nici măcar unul atât de îndărătnic precum Milton sau Wordsworth, nu e un Tharmas în această epocă târzie a istoriei, și niciun poet nu e un Heruvim Ocrotitor, deși Coleridge și Hopkins s-au lăsat în cele din urmă dominați de acesta, după cum a făcut-o, probabil, și Eliot. Poeții dintr-o tradiție atât de târzie sunt atât Adam, cât și Satana. Ei încep ca oameni naturali, afirmând că nu se vor mai contracta mai mult, și sfârșesc prin a fi dorințe zădărnicate, frustrați doar că nu se pot întări apocaliptic. Dar, între extreme, cei mai mari dintre ei sunt foarte puternici, și se dezvoltă printr-o intensificare naturală care îl caracterizează pe Adam în floarea tinereții sale scurte, și printr-o auto-realizare eroică specifică lui

Satana în scurta sa glorie mai-mult-decât-naturală. Atât intensificarea, cât și auto-realizarea sunt înfăptuite doar prin limbaj, și niciun poet de la Adam și de la Satana încoace nu vorbește un limbaj liber de cel creat de către precursorii săi. Chomsky spunea că atunci când vorbim, știm o mulțime de lucruri pe care nu le-am învățat. Efortul criticii este acela de-a ne învăța un limbaj, întrucât ceea ce nu e niciodată învățat, ci vine ca un dar al limbii, este poezie deja scrisă – constatare provenind din remarca lui Shelley că orice limbă este relicva unui poem ciclic abandonat. Vreau să spun că învățăm de la critică nu un limbaj al criticii (o opinie formalistă pe care o împărtășesc încă arhetipaliștii, structuraliștii și criticii fenomenologi), ci un limbaj în care poezia e deja scrisă, limbajul influenței, al dialecticii care guvernează relațiile dintre poeți *ca poeți*. Poetul din fiecare cititor nu are experiența aceleiași disjunctii în ceea ce citește pe care o resimte cu necesitate criticul din cititor. Ceea ce îi face plăcere criticului dintr-un cititor îi poate crea anxietate poetului din el, o anxietate pe care ne-am învățat, cititori fiind, s-o neglijăm, cu riscul de a pierde ceva și de a fi primejduiți. Această anxietate, acest mod al melancoliei, este anxietatea influenței, terenul obscur și demonic pe care intrăm acum.

Cum devin oamenii poeți sau, pentru a adopta o exprimare mai veche, cum se întrupează caracterul poetic? Când un poet potențial descoperă pentru prima oară (sau e descoperit de) dialectica influenței, el descoperă mai întâi poezia ca fiind totodată exterioară și interioară sieși, și începe astfel un proces care se va sfârși doar atunci când nu va mai avea deloc poezie înlăuntrul său, la mult timp după ce are puterea (sau dorința) de a o descoperi din nou în afara sa. Deși orice asemenea descoperire este recunoaștere de sine și, în fapt, o a Doua Naștere, și ar trebui, pentru binele teoriei, să se încununeze într-un solipsism perfect, nu e niciodată un act complet în sine. Influența Poetică în sensul – uluitor, torturant,

încântător – de *alți poeți*, așa cum e resimțită în adânc de către solipsistul aproape perfect, poetul puternic potențial. Întrucât poetul e condamnat să-și învețe jindul cel mai profund prin cunoașterea unor *alte euri*. Poemul e *înlăuntrul* său, și totuși el trăiește rușinea și splendoarea de a *fi găsit* de poeme – de mari poeme – *dinafara* sa. A-ți pierde libertatea în acest centru înseamnă a nu ierta niciodată și a te învăța pentru totdeauna cu frica autonomiei primejduite.

„Sufletul oricărui tânăr”, spune Malraux, „este un cimitir în care sunt gravate numele a o mie de artiști morți, dar ai cărui locuitori adevărați sunt o mână de fantome puternice, adesea dușmănoase.” „Poetul”, adaugă Malraux, „e bântuit de o voce cu care trebuie armonizate cuvintele.” Întrucât interesul său este unul preponderent vizual și narativ, Malraux ajunge la formula: „de la pastişă la stil”, care nu se potrivește influenței poetice, pentru că în aceasta mișcarea înspre auto-realizare e mai aproape de spiritul drastic al maximei lui Kierkegaard: „Cel doritor să muncească dă naștere propriului său tată”. Ne amintim cum, vreme de atâtea secole, de la fiii lui Homer la fiii lui Ben Jonson, influența poetică a fost descrisă ca relație filială, și apoi ne dăm seama că *influența* poetică, mai degrabă decât *filiația*, e un alt produs al Iluminismului, un alt aspect al dualismului cartezian.

Cuvântul „influență” a primit sensul de „a avea putere asupra altcuiva” încă din vremea latinei scolastice a Sfântului Toma, însă doar peste alte secole avea să-și piardă înțelesul de bază, acela de „înraurire” sau „curgere în”, și sensul primar de emanație sau forță coborâtă peste oameni din astre. În sensul său dintâi, a fi influențat înseamnă a primi un fluid eteric ce curge din astre, un fluid care afectează caracterul și destinul și care schimbă toate lucrurile sublunare. O putere – divină și morală – mai târziu doar o putere secretă – se exercită, sfidând tot ceea ce pare voluntar în om. În sensul nostru – acela al influenței *poetice* – cuvântul este foarte târziu. În

limba engleză, nu apare printre termenii critici ai lui Dryden și nu e folosit astfel niciodată de către Pope. În 1755, Johnson definește influența ca fiind fie astrală, fie morală, și spune despre cea din urmă că e „Putere Ascendentă, putere de a dirija și de a schimba”; însă exemplele citate de el sunt religioase sau personale, nu literare. Peste două generații, la Coleridge, cuvântul are sensul nostru în contextul literaturii.

Însă anxietatea influenței a precedat cu mult uzul. De la Ben Jonson la Samuel Johnson, loialitatea filială între poeți a făcut loc afecțiunilor labirintice a ceea ce spiritul lui Freud a numit pentru prima oară „fantezii familiale”, iar puterea morală a devenit o moștenire melancolică. Ben Jonson vede încă influența ca fiind sănătoasă. *Imitația*, spune el, înseamnă „a fi în stare să convertești substanța sau bogățiile altui poet pentru propria folosință. Să alegi un om excepțional, deasupra celorlalți, și să-l urmezi până când devii asemenea lui, atât de asemănător încât copia să poată fi confundată cu originalul”. Așadar, Ben Jonson nu are angoase în privința imitației, întrucât pentru el (un punct de vedere reconfortant) arta e *muncă grea*. Însă umbra cade, și odată cu pasiunea post-iluministă pentru Geniu și Sublim, apare și anxietatea, arta fiind acum dincolo de munca grea. Edward Young, cu stima sa longiniană pentru *Geniu*, meditează la virtuțile vătămătoare ale taților poetici și îi anticipează pe Keats din scrisori și pe Emerson din eseul *A te bizui pe tine însuși* atunci când deplânge faptul că precursorii „ne *subjugă* atenția, și astfel ne împiedică să ne cercetăm cum ar trebui pe noi înșine; ne *prejudiciază* judecata în favoarea înzestrărilor lor, micșorând astfel simțul înzestrărilor noastre; și ne *intimidează* cu splendoarea renumelui lor”. Iar Samuel Johnson, un bărbat mai zdravăn și mai fidel clasicilor, creează totuși o complexă matrice critică, în care noțiunile de indolență, singurătate, originalitate, imitație și invenție sunt amestecate în mod foarte straniu. Johnson se răstește: „În ținutul pedepsirilor

poeticești, soarta lui Tantal e de compătimit, întrucât fructele ce atârnă în jurul său se feresc de mâna-i; dar cum să fie vrednici de compasiune aceia care, suferind chinurile lui Tantal, nu-și ridică totuși mâna încercând să-și potolească foamea?” Ne cutremurăm la burzuluiala lui Johnson, și ne cutremurăm și mai tare știind că se referă și la sine, întrucât ca poet și el e un Tantal, o altă victimă a Heruvimului Ocrotitor. În această privință, doar Shakespeare și Milton scapă de chelfăneala lui Johnson; chiar și Vergiliu e condamnat ca fiind în prea mare măsură doar un imitator al lui Homer. În Johnson, cel mai mare critic de limbă engleză, îl avem și pe întâiul mare diagnostician al maladiei influenței poetice. Cu toate acestea, diagnosticele sunt ale epocii sale. Hume, care îl admira pe Waller, credea că singurul lucru prin care acesta se salva era doar distanța în timp de Horațiu. Noi suntem și mai departe și vedem că Horațiu nu era îndeajuns de îndepărtat. Waller e mort. Horațiu trăiește. „Povara guvernării”, cugetă Johnson, „îi apasă și mai tare pe prinți datorită virtuților predecesorilor imediați”, și adaugă „Cel ce-i urmează unui scriitor celebru va întâlni aceleași greutăți”. Cunoaștem prea bine umorul rânced al acestei situații, și oricine citește *Reclamă pentru mine însumi* se va putea amuza de dansul frenetic al lui Norman Mailer încercând să scape de propria-i anxietate cauzată până la urmă în întregime de Hemingway. Sau putem citi, cu mai puțină plăcere, *Câmpul îndepărtat* de Roethke, sau *Jucăria sa, visul său, odihna sa* de Berryman, și din păcate descoperim câmpul prea apropiat de cele ale lui Whitman, Eliot, Stevens sau Yeats, și jucăria, visul și odihna veritabilă ca dedulciri întâlnite la aceiași poeți. Pentru noi, influența e aceeași anxietate întâlnită la Johnson și Hume, însă patosul se lungește pe măsură ce demnitatea scade în povestea aceasta.

Influența Poetică, căreia timpul i-a mânjit lustrul, e o parte a fenomenului mai amplu al revizionismului intelectual.

Iar revizionismul, atât în teoria politică, cât și în psihologie, teologie, drept, poetică, și-a schimbat natura în timpul nostru. Strămoașa revizionismului e erezia, dar erezia voia să schimbe doctrina dată prin modificarea echilibrelor mai degrabă decât prin ceea ce s-ar putea numi o corecție creatoare, semnul specific al revizionismului modern. Erezia provenea în general dintr-o schimbare de accent, în timp ce revizionismul urmează doctrina dată până într-un punct anume și apoi deviază, insistând că direcția era greșită începând din acel punct, și nu de altundeva. Contemplându-și propriii revizionişti, Freud murmură „Trebuie doar să ne gândim la puternicii factori emoționali care îi împiedică pe mulți să se muleze pe alții sau să se subordoneze”, însă Freud avea prea mult tact pentru a analiza acești „puternici factori emoționali”. Blake, lipsit cu voioșie de acest tact, rămâne cel mai profund și original teoretician al revizionismului de după Iluminism, și un sprijin inevitabil în dezvoltarea unei noi teorii a Influenței Poetice. A fi subjugat de sistemul vreunui precursor, spune Blake, înseamnă a-ți inhiba creativitatea, raționând și comparând obsesiv propriile opere cu cele ale precursorului. Influența Poetică este așadar o boală a conștiinței de sine; însă nici Blake nu scapă de porția sa de anxietate. Ceea ce îl chinuie, o litanie a năpastelor, îi apare cel mai pregnant în viziunea sa despre cel mai mare dintre precursorii săi:

... Bărbați-Femei, Chipuri de Dragoni,
Religia ascunsă în Război, un roș Dragon și-o Târf-
ascunsă

Acestea toate se vădesc în a lui Milton Umbră, care-i
Cherub Ocrotitor...

Știm, cum știa și Blake, că Influența Poetică e câștig și pierdere, întreșute inseparabil în labirintul istoriei. Care e natura câștigului? Blake distinge între Stări și Indivizi. Indi-

vizii trec prin Stări ale Ființei și rămân Indivizi, dar Stările sunt mereu în mișcare, mereu în schimbare. Și doar Stările sunt culpabile, Indivizii niciodată. Influența Poetică e o trecere a Indivizilor sau a Particularului prin Stări. Ca orice revizionism, Influența Poetică e un dar al spiritului care ajunge la noi numai prin ceea ce am putea numi, netulburați, perversitatea spiritului, sau ceea ce Blake judeca mai potrivit drept perversitatea Stărilor.

Se întâmplă ca un poet să-l influențeze pe un altul, sau mai exact, ca poemele unui poet să influențeze poemele celui-lalt printr-o generozitate a spiritului, chiar printr-o generozitate împărtășită. Însă idealismul nostru ușurel nu-și are locul aici. Acolo unde e implicată generozitatea e vorba de poeți minori sau mai slabi; cu cât mai multă generozitate și cu cât mai reciprocă, cu atât mai slabi sunt poeții. Și aici influențarea se produce prin intermediul unei neînțelegeri, deși e una neintenționată și aproape inconștientă. Ajung astfel la principiul central al argumentării mele, care nu e mai adevărat pentru că e scandalos, ci e doar îndeajuns de adevărat:

Influența Poetică – atunci când e vorba de doi poeți puternici, autentici – se produce întotdeauna printr-o rea-citire a poetului înaintaș, un act de corecție creatoare care e în fapt și cu necesitate o interpretare greșită, o răstălmăcire. Istoria influenței poetice fertile, adică principala tradiție a poeziei occidentale de la Renaștere încoace, e o istorie a anxietății și a caricaturii salvatoare de sine, a distorsiunii, a revizionismului pervers, voit, fără de care poezia modernă ca atare n-ar putea exista.

Propriul meu Idiot Întrebător, cuibărit ferice în labirintul ființei mele, protestează: „Care e folosul unui asemenea principiu, fie argumentul din care provine adevărat ori nu?” E util oare să ni se spună că poeții nu sunt cititori obișnuiți și că, mai ales, nu sunt critici, în sensul adevărat al cuvântului

„critic”, acela de cititori obișnuiți ridicați la puterea cea mai înaltă? Și ce *este* Influența Poetică, la urma urmei? Poate fi studierea ei mai mult decât simpla sânguință searbădă a vânătorii de surse, a numărărilor de aluzii, o sânguință care va ajunge oricum în curând la propria apocalipsă, trecând din seama cărturarilor în seama computerelor? Nu ne-a lăsat Eliot moștenire un *shibboleth*¹ conform căruia poetul bun fură, în timp ce poetul slab își trădează influențele sau împrumută o voce? Și nu neagă oare toți marii idealști ai criticii literare influența poetică, de la maximele lui Emerson – „Insistă asupra ta însuși: nu imita niciodată” și „E imposibil ca sufletul să binevoiască să se repete pe sine” –, până la transformarea recentă a lui Northrop Frye într-un Matthew Arnold al zilelor noastre, cu toată acea insistență a sa asupra faptului că „Mitul Preocupării” îi ferește pe poeți de a suferi anxietățile obligației?

Împotriva unui asemenea idealism, putem cita voios marea remarcă a lui Lichtenberg: „Da, și mie îmi place să admir marii oameni, însă doar pe aceia ale căror opere nu le înțeleg”. Sau, tot din Lichtenberg, unul dintre înțelepții Influenței Poetice: „A face exact opusul e tot o formă de imitație, și definiția imitației ar trebui de drept să le includă pe amândouă”. Lichtenberg sugerează că Influența Poetică este ea însăși un oximoron și are dreptate. Dar și Dragostea Romantică este un oximoron, iar Dragostea Romantică e cea mai apropiată analogie de Influența Poetică, fiind o altă splendidă perversitate a spiritului, cu toate că se îndreaptă exact în direcția opusă. Poetul care se confruntă cu Marele Progenitor trebuie să găsească greșeala care nu există și s-o găsească în sânul a orice, cu excepția celei mai înalte virtuți imaginative. Îndrăgostitul e ademenit în sânul pierderii, dar e găsit înlăuntrul iluziei reciproce, după cum și el găsește acolo poemul care nu există. „Când doi oameni se îndrăgostesc”, spune

¹ Caracteristică a folosirii limbajului care distinge apartenența la un grup.

Kierkegaard, „și încep să simtă că sunt făcuți unul pentru celălalt, e timpul să rupă legătura, întrucât continuând au totul de pierdut și nimic de câștigat”. Când efebul, sau imaginea tânărului ca poet viril, e găsit de Marele Său Progenitor, e timpul să continue, întrucât are totul de câștigat, iar precursorul său nimic de pierdut, dacă poezii care și-au încheiat opera sunt într-adevăr dincolo de pierdere.

Dar există starea numită Satana, și în această încercare grea, poezii trebuie să aproprieze pentru sine. Pentru că Satana e o pură sau absolută conștiință de sine forțată să admită alianța sa intimă cu opacitatea. Starea Satanei este așadar o conștiință permanentă a dualismului, a prizonieratului în finit, nu doar în spațiu (în corp), ci și în timpul măsurat de ceas. Să fii un spirit pur, și totuși să cunoști în tine limita opacității; să afirmi că te tragi de dinainte de Creație-Cădere, și totuși să fii forțat să cedezi numărului, greutateii și măsurii; aceasta-i situația poetului puternic, a imaginației sale destoinice, atunci când se confruntă cu universul poeziei, cuvintele care au fost și vor fi, splendoarea cumplită a moștenirii culturale. În timpul nostru, situația devine mai disperată chiar decât în secolul al XVIII-lea bântuit de Milton, sau în al XIX-lea bântuit de Wordsworth, iar poezii de azi și cei din viitor se pot simți consolați doar de faptul că nicio figură Titanică nu s-a ridicat după Milton și Wordsworth, nici măcar Yeats sau Stevens.

Dacă-i examinăm pe cei cu influență poetică majoră de dinaintea secolului nostru, sunt cam o duzină, descoperim rapid care dintre ei are rangul de Mare Inhibitor, de Sfinx care strangulează încă din fașă chiar și pe cei cu imaginație puternică: e Milton. Motto-ul poeziei engleze de după Milton a fost enunțat de Keats: „Ce-i Viață pentru el, e pentru mine Moarte”. Această vitalitate ucigătoare a lui Milton e starea Satanei din el și ne este arătată nu atât de către personajul Satana din *Paradisul pierdut*, cât de personalizarea de către

Milton a propriului său Satana și de relațiile sale cu toți poeții puternici ai secolului XVIII și cu majoritatea celor din secolul XIX.

Milton e problema centrală a oricărei teorii și istorii a influenței poetice în literatura engleză; poate în mai mare măsură chiar decât Wordsworth, care e mai apropiat de noi, așa cum era și de Keats, și care ne confruntă cu tot ce e mai problematic în poezia modernă, adică în noi înșine. Ce unește această spiță a ruminației – care-l are pe Milton ca strămoș, pe Wordsworth ca mare revizionist, pe Keats și pe Wallace Stevens, printre alții, ca moștenitorii dependenți – e acceptarea onestă a unui dualism de fapt, spre deosebire de dorința feroce de a depăși orice dualism, o dorință care domină spița vizionară și profetică, începând de la temperamentul oarecum blajin al lui Spenser până la ferocitățile felurite ale unor Blake, Shelley, Browning, Whitman și Yeats.

Aceasta-i vocea autentică a spiței ruminației, poezia pierderii, și totodată vocea poetului puternic acceptându-și sarcina de-a ralia ce-a mai rămas:

Rămâneți dar cu bine, o, voi câmpii ferice
În care-i pururi bucurie: binevenită fii
Tu groază, lume neagră, cu-afunde bolgii mii
Primește-ți dar Stăpânul, iar el cu sine-aduce
O minte ce nici Locul, nici Timpul n-or s-o schimbe
Mândru sălaş e sieși, și în acest sălaş
Ea face Iad din Cer, în Cer un Iad aprinde
Nemica este locul, de-s eu tot același...

Pentru Școala Angelică C.S. Lewis, aceste versuri reprezintă idioțenia morală și trebuie întâmpinate cu un hohot de râs, dacă ne-am amintit să ne începem ziua cu Ura de Dimineață față de Satana. Dacă nu suntem, totuși, atât de sofisticați moral, s-ar putea să fim puternic mișcați de aceste versuri. Nu e vorba că Satana n-ar fi în greșeală, sigur că e.

Însă există un patos cumplit în vorbele lui „de-s eu tot același”, pentru că nu e același, și nu va mai fi niciodată. Dar el o știe și adoptă un dualism eroic, în acest adio spus Bucuriei, un dualism pe care se întemeiază aproape întreaga influență poetică post-miltoniană în literatura engleză.

Pentru Milton, orice experiență a căderii își are temeiul inevitabil în pierdere, iar paradisul poate fi recâștigat doar de Un Om Superior, de nici un poet însă. Și totuși, Marele Progenitor al lui Milton, după cum i-a mărturisit poetul lui Dryden, e Spenser, care îi îngăduie lui Colin al său un Paradis al Poetului, în cartea a șasea din *Regina Zânelor*. Milton – după cum subliniază atât Johnson, cât și Hazlitt – era incapabil să sufere de anxietatea influenței, spre deosebire de toți descendenții săi. Johnson insistă că, dintre toți cei care au împrumutat de la Homer, Milton e cel mai puțin îndatorat, și adaugă: „Era un gânditor independent înăscut, încrezător în înzestrările sale și disprețuia ajutorul sau opreliștile: nu își interzicea accesul în gândirea sau imaginile predecesorilor săi, însă nu le căuta”. Într-o prelegere la care a asistat și Keats – și care i-a influențat noțiunea ulterioară de Capacitate Negativă –, Hazlitt remarcă la Milton capacitatea pozitivă de a-și înghiți precursorii: „Citind operele sale, ne simțim noi înșine sub influența unui intelect formidabil, care cu cât se apropie mai tare de alții, cu atât devine mai distinct”. Ce intenționa atunci Milton, suntem îndreptățiți să ne întrebăm, numindu-l pe Spenser Marele său Progenitor? Cel puțin asta: că în a Doua sa Naștere, Milton a renăscut în lumea feerică a lui Spenser, și de asemenea că atunci când a înlocuit ceea ce el ajunsese să considere iluzia unitară a feeriei spenseriene printr-o acceptare a unui dualism real ca durere a ființei, el a păstrat imaginea lui Spenser ca sens al Celuilalt, ca visul Alterității pe care toți poeții trebuie să-l viseze. Se poate afirma că, îndepărtându-se de aspirația unificatoare a tinereții sale, Milton a dat naștere poeziei pe care o numim post-iluministă

sau romantică, poezia care își alege ca temă obsesivă puterea minții asupra universului morții, sau, cum spune Wordsworth, măsura în care mintea e domn și stăpân, iar simțul extern doar slujitorul voinței sale.

Niciun poet modern nu e unitar, oricare ar fi credința sa declarată. Poeții moderni sunt cu necesitate dualiști mizerabili, întrucât această mizerie, această sărăcie este punctul de pornire al artei lor – iar Stevens vorbește foarte bine despre „poezia adâncă a celor săraci și-a celor morți”. Poezia își poate rezolva sau nu salvarea într-un om, dar vine doar la cei care au mai mare nevoie imaginativă de ea, deși poate veni în acest caz ca teroare. Și această nevoie e învățată înainte de toate prin experiența pe care tânărul poet, sau efebul, o are despre un alt poet, despre acel Altul a cărui măreție otrăvitoare e sporită de faptul că efebul o vede ca pe o incandescență pe un fundal întunecat, așa cum vede Bardul lui Blake Tygrul, sau Iov Leviatanul și Behemotul, sau Ahab Balena Albă, sau Ezechiel Heruvimul Ocrotitor, căci toate acestea sunt viziuni ale Creației devenite răuvoitoare și subjugante, ale unei splendori amenințătoare care amenință ceea ce e menit să ajungă efebul, și anume un Explorator Prometeic.

Pentru Collins, pentru Cowper, pentru o seamă de Barzi ai Sensibilității, Milton e Tygrul, Heruvimul Ocrotitor care oprește o voce nouă de la a intra în Paradisul Poetului. Emblema acestei discuții este Heruvimul Ocrotitor¹. În Cartea Facerii, el e Îngerul Domnului, în Ezechiel e Împăratul Tirului, în Blake este Tharmas cel căzut, și Spectrul lui Milton, în Yeats e Spectrul lui Blake. În această discuție, el e un sârman demon cu multe nume (atâtea nume câți poeți puternici), dar îl invoc mai întâi fără nume, căci un nume

¹ Ezechiel 28: 14: „Erai un heruvim ocrotitor, cu aripile întinse” (în latină, „cherub extensus et protegens”). În engleză, traducerea „the anointed cherub who covers” (heruvimul care acoperă, heruvimul acoperitor) servește mai bine jocul lui Bloom cu nuanțele acoperirii și descoperirii.

ultim n-a fost găsit încă de oameni pentru anxietatea care le blochează creativitatea. El e acel ceva care îi face pe oameni victime în loc de poeți, un demon al discursivității și al contînităților dubioase, un pseudo-exeget care transformă scrierile în Scripturi. El nu poate sugruma imaginația, nimic nu poate face asta, și el e oricum prea slab pentru a sugruma pe cineva. Heruvimul Ocrotitor se poate deghiza în Sfinx (așa cum se deghizează Spectrul lui Milton, în coșmarurile Poeților Sensibilității), însă Sfinxul (ale cărui opere sunt puternice) trebuie să fie o femeie (sau cel puțin un bărbat femeie). Sfinxul spune ghicitori și sugrumă și e pe jumătate zdrobit în cele din urmă, însă Heruvimul doar acoperă, el doar pare a bloca drumul, nu poate face mai mult decât a ascunde. Dar Sfinxul *este* în drum și trebuie înlăturat. Dezlegătorul de ghicitori se află în orice poet puternic care pornește în explorare, și e ironia înaltă a vocației poetului că poeții puternici pot îndeplini sarcina mai mare și eșua în cea mai mică. Ei împing Sfinxul deoparte (altfel n-ar putea fi poeți, cel puțin nu pentru mai mult de un volum), dar nu pot descoperi Heruvimul. Oameni mai obișnuiți (și uneori poeți mai slabi) pot descoperi îndeajuns din Heruvim pentru a trăi (chiar dacă nu chiar pentru a alege Perfecțiunea Vieții), dar se apropie de Sfinx doar cu riscul de-a muri sugrumați.

Pentru că Sfinxul e natural, iar Heruvimul mai aproape de uman. Sfinxul e anxietate sexuală, iar Heruvimul anxietate creatoare. Sfinxul e întâlnit pe drumul înapoi înspre origini, iar Heruvimul pe drumul înainte înspre posibilitate, dacă nu înspre împlinire. Poeții buni au pasul puternic pe drumul înapoi – de unde și bucuria lor adâncă de a fi elegiaci –, însă doar puțini se deschid înspre viziune. A descoperi Heruvimul nu cere putere cât stăruință, lipsă de remușcare, veghe perpetuă, întrucât acela care astupă creativitatea nu cade într-un „somn de piatră” atât de ușor ca Sfinxul. Emerson credea că poetul dezleagă ghicitorile Sfinxului percepând o identitate în natură, ori dacă nu, îi cedează acestuia, când e bombardat

doar cu detalii diverse pe care nu nădăjduiește să le poată integra vreodată. Sfînxul, așa cum îl vedea Emerson, este natura și ghicitoarea ivirii noastre din natură, ceea ce înseamnă că Sfînxul este ceea ce psihanalistii au numit Scena Originară. Dar ce e Scena Originară pentru un poet *ca poet*? E coitul Tatălui său Poetic cu Muza. Acolo e el zămislit? Nu – acolo au eșuat în a-l zămisli. El trebuie să fie zămislit din sine, trebuie să se genereze pe sine prin împreunarea cu mama sa, Muza. Însă Muza e la fel de periculoasă ca Sfînxul sau Heruvimul Ocrotitor, și se poate identifica cu amândoi, deși de obicei cu Sfînxul. Poetul puternic eșuează să se zămislească pe sine, trebuie să-și aștepte Fiul, care îl va defini așa cum și el și-a definit Tatăl Poetic. A zămisli înseamnă aici a uzurpa, și este lucrătura dialectică a Heruvimului. Pătrunzând aici în centrul întristării noastre, trebuie să-l privim limpede în față.

Ce acoperă Heruvimul în Cartea Facerii? Dar la Ezechiel? Dar la Blake? În Cartea Facerii, 3: 24, se spune: „Și izgonind pe Adam, l-a așezat în preajma grădinii celei din Eden și a pus heruvimi și sabie de flacără vâlvâitoare, să păzească drumul către pomul vieții”. Rabinii au interpretat Heruvimul ca simbolizând aici groaza *prezenței* lui Dumnezeu; pentru Rashi, heruvimii erau „Îngeri ai prăpădului”. Ezechiel 28: 14-16 ne oferă un text și mai feroce:

Erai un heruvim ocrotitor, cu aripile întinse [*mimshach*, „foarte întins”, după Rashi]; te pusesem pe muntele cel sfânt al lui Dumnezeu și umblai prin mijlocul pietrelor scânteietoare.

Ai fost fără prihană în căile tale, din ziua când ai fost făcut până în ziua când s-a găsit nelegiuirea în tine.

Prin mărimea negoțului tău te-ai umplut de silnicie și ai păcătuit; de aceea te-am aruncat de pe muntele lui Dumnezeu, și te nimicesc, heruvim ocrotitor, din mijlocul pietrelor scânteietoare.¹

¹ Am folosit aici pasajul din Biblia Cornilescu, deoarece menționează „nimiră” heruvimului (aflată în traducerea engleză pe care o citează Bloom,

Aici Dumnezeu îl dă în vileag pe Împăratul Tirului, care este un heruvim, pentru că heruvimii de pe tabernacol și din Templul lui Solomon își întind aripile peste arcă, ocrotind-o astfel, așa cum Împăratul Tirului ocrotea odinioară Edenul, grădina Domnului. Blake e un profet și mai fioros împotriva Heruvimului Ocrotitor. Pentru Blake, Voltaire și Rousseau reprezintă Heruvimul Ocrotitor al Valei, Vala fiind frumusețea iluzorie a lumii naturale, iar profeții iluminismului naturalist servitorii ei. În „scurtul poem epic” al lui Blake intitulat *Milton*, Heruvimul Ocrotitor stă între Omul împlinit – care e deopotrivă Milton, și Blake, și Los – și emanația sau iubita. În *Ierusalimul* lui Blake, Heruvimul stă ca un agent al blocajului între Blake-Los și Iisus. Răspunsul la întrebarea ce acoperă heruvimul este așadar: la Blake tot ce natura însăși acoperă; la Ezechiel bogăția pământului, însă prin paradoxul blakean de a *părea a fi el acele bogății*; în „Cartea Facerii”, Poarta de Răsărit, Calea către Pomul Vieții.

Heruvimul Ocrotitor separă, prin urmare? Nu, nu are puterea s-o facă. Influența Poetică nu e o separare, ci o victimizare – e o distrugere a dorinței. Emblema Influenței Poetice este Heruvimul Ocrotitor pentru că el simbolizează ceea ce va deveni categoria carteziană a *întinderii*; el fiind de altfel descris ca *mimshach*, „foarte întins”. Nu e un accident faptul că Descartes și tovarășii și discipolii săi sunt dușmanii de moarte ai viziunii poetice a tradiției romantice, deoarece *întinderea* carteziană este rădăcina categoriei dualismului modern (opus celui paulin), adică a abisului consternant dintre noi și obiect. Descartes vedea obiectele ca spațiu localizat; ironia viziunii romantice este că s-a revoltat împotriva lui Descartes, dar cu excepția lui Blake nu a mers îndeajuns de departe – atât Wordsworth, cât și Freud rămân dualiști cartezieni, pentru ei prezentul fiind un trecut precipitat, iar

American Standard Version), în vreme ce Biblia ortodoxă vorbește doar despre „aruncarea” acestuia de pe muntele Domnului „ca pe un necurat”.

natura un continuum de spații localizate. Aceste reducții carteziane ale timpului și spațiului au adus asupra noastră și pacostea aspectului negativ al influenței poetice, acela de *influenza* (gripă) pe tărâmul literaturii, ca influx al unei epidemii de anxietate. În locul radiației unui fluid eteric am primit influxul poetic al unei puteri oculte exercitate de oameni, și nu de astre, asupra oamenilor; „ocultă” pentru că invizibilă și imperceptibilă. Separați mintea ca *intensiune* de lumea exterioară ca *întindere*, și mintea va învăța – ca niciodată până atunci – propria sa singurătate. Gânditorul solitar va nega calitatea sa de fiu și de frate, așa cum Urizen al lui Blake, o satiră a *Geniului* cartezian, este arhetipul poetului puternic suferind de anxietatea influenței. Dacă există două lumi disjuncte – una fiind o imensă mașinărie matematică întinsă în spațiu, iar cealaltă compusă din spirite gânditoare, neașteptate –, atunci vom începe să ne amplasăm anxietățile înapoi de-a lungul acelui continuum întins în trecut, și imaginea Celuilalt văzută de către noi va fi mai mare când Celălalt e situat în trecut.

Heruvimul Ocrotitor este așadar un demon al continuității, farmecul său otrăvit întemnițează prezentul în trecut și reduce o lume de diferențe la cenușiul uniformității. Identitatea prezentului cu trecutul este aceeași cu identitatea esențială a tuturor obiectelor. Acesta este miltonianul „univers al morții”, și poezia nu poate trăi cu el, pentru că poezia trebuie să sară, trebuie să se situeze într-un univers discontinuu și trebuie să creeze acel univers (așa cum a făcut Blake), dacă nu găsește unul. Discontinuitatea e libertate. Profeți și analiști avansați deopotrivă proclamă discontinuitatea; aici Shelley și fenomenologii sunt de acord: „A prezice e încă un dar al celor care dețin viitorul în sensul plin și neîngrădit al cuvântului, sensul de venire înspre noi, și nu de rezultat al trecutului”. Așa spune J.H. Van den Berg în a sa *Metabletica*. În *Apărarea poeziei* a lui Shelley, text pe care Yeats îl

considera pe bună dreptate cel mai profund excurs despre poezie din literatura engleză, vocea profetică trâmbițează aceeași libertate: „Poetii sunt hierofanții unei inspirații neînțelese; oglinzile umbrelor uriașe pe care viitorul le aruncă asupra prezentului”.

„El demonstrează existența lui Dumnezeu prin istovire”, nota Samuel Beckett cu privire la propria replică „Așadar nu-mi sunt propriul fiu” din poemul său *Whoroscope*, un monolog dramatic rostit de către Descartes. Triumful lui Descartes se produce într-o viziune literală, nu neapărat prietenoasă față de alte imaginații decât a sa. Protestele împotriva reduccionismului cartezian nu conțin, formând un neîntrerupt tribut involuntar adus lui Descartes. Puținele și frumoasele poeme ale lui Beckett în limba engleză sunt prea subtile pentru a protesta deschis, dar sunt rugăciuni puternice în favoarea discontinuității.

Și totuși nu există o prejudecată carteziană declarată împotriva poezilor, nimic similar polemicii platoniciene împotriva autorității lor. În *Gânduri intime*, Descartes scrie chiar: „Ar putea să ni se pară ciudat că regăsim opinii cu greutate în operele poezilor mai degrabă decât în ale filozofilor. Motivul este că poezii scriu prin entuziasm și imaginație; există în noi semințe ale cunoașterii tot astfel precum există foc în cremene; filozofii le extrag pe calea rațiunii, însă poezii le scapără prin imaginație, și atunci ele strălucesc și mai puternic”. Mitul cartezian sau abisul conștiinței a scăpat însă focul din cremene și i-a închis pe poeți în ceea ce Blake a numit sumbru „o ficțiune despicată”¹, cu alternativele, ambele anti-poetice, ale Idealismului și Materialismului. Curățându-se, filozofia s-a limpezit de marele dualism, însă întreaga spiță uriașă care pornește de la Milton și ajunge la Yeats și Stevens a avut doar Influența Poetică, propria tradiție, care să le spună că „atât Idealismul, cât și Materialismul sunt răspunsuri la întrebări

¹ „A cloven fiction”, o aluzie la „copita despicată” (*cloven foot*) a diavolului.

improprii". Yeats și Stevens, în aceeași măsură ca și Descartes (sau Wordsworth) s-au căznit să vadă cu mintea, și nu doar cu ochii trupești; Blake, singurul anti-cartezian autentic, a considerat și această caznă o ficțiune despicată și a satirizat dioptrica lui Descartes, opunând Vârtejul său celui al Mecanicistului. Admitem azi că Mecanismul își avea noblețea disperată; Descartes dorea să salveze fenomenele prin mitul *întinderii*. Un corp lua o formă determinată, se mișca într-o arie fixă și era divizat înlăuntrul acelei arii, păstrându-și astfel o integritate în devenirea sa strict limitată. Acest fapt întemeia lumea sau multitudinea de senzații *date* poetilor și de aici viziunea lui Wordsworth putea începe, înălțându-se din această restrângere la extazul silit al următoarei reducții, pe care Wordsworth o numea Imaginație. Multitudinea senzațiilor din poemul *Abația Tintern* e mai întâi izolată și mai mult și apoi se dizolvă într-un continuum fluid, în care muchiile lucrurilor, lucrurile fixe și determinate, se topesc într-o percepție „mai înaltă”. Protestul lui Blake împotriva wordsworthianismului, cu atât mai eficient cu cât laudă poezia lui Wordsworth, e întemeiat pe oroarea lui Blake față de această iluzie silită, de acest extaz care e în fapt o reducere. În teoria carteziană a vârtejurilor, orice mișcare trebuie să fie circulară (neexistând un vid prin care să se miște materia) și întreaga materie trebuie să fie capabilă de încă o reducere (neexistând așadar atomi). Pentru Blake, acestea erau roțile Morilor Satanei, măcinând zadarnic în sarcina lor imposibilă de a reduce Minusculele Particule, Atomii Viziunii care nu se pot diviza mai departe. În teoria vârtejurilor a lui Blake, mișcarea circulară e o contradicție în sine; atunci când poetul stă în mijlocul propriului său Vârtej, cercurile cartezian-newtoniene se fărâmițează în planul plat al Viziunii și Lucrurile Particulare ies în evidență, fiecare ca el însuși, iar nu ca un alt lucru. Pentru că Blake nu dorește să salveze fenomenele, după cum nici nu aderă la lista lungă a celor care doresc să „salveze

aparențele”, în sensul identificat de Owen Barfield (care a preluat expresia de la Milton). Blake este teoreticianul aspectului salvator sau revizionist al Influenței Poetice, al impulsului care încearcă să alunge Heruvimul Ocrotitor din mijlocul pietrelor scânteietoare.

Vizionarii francezi, aflați atât de aproape de vraja lui Descartes, de Sirena carteziană, au lucrat în alt spirit, cu umorul serios și înalt, cu ironia apocaliptică avându-și punctul culminant în operele lui Jarry și ale discipolilor săi. Studiul Influenței Poetice este cu necesitate o ramură a Patafizicii și își mărturisește bucuros datoria față de „...*Știința Soluțiilor Imaginare*”. În timp ce Los al lui Blake, aflat sub influența lui Urizen, maestrul cartezian, se prăbușește în Creația-Cădere, el *se abate*, și această parodie a *clinamenului* lucrețian, această trecere de la destin la capriciu ușurel este, cu o ironie finală, *întreaga* individualitate a creației lui Urizen, o viziune carteziană în fapt. *Clinamenul*, sau *abate*-rea, echivalentul erorilor copilărești ale re-creației demiurgului platonician, este în mod necesar principalul concept de lucru al teoriei Influenței Poetice, întrucât ceea ce îl separă pe orice Poet de Tatăl său Poetic (și prin această diviziune, îl salvează) este un moment de revizionism creator. Trebuie înțeles că un *clinamen* provine întodeauna dintr-un simț patafizic al arbitrarului. Poetul se situează astfel față de precursorul său și îi abate contextul astfel încât obiectele viziunii, cu intensitatea lor înaltă, se topesc în continuum. Poetul deține, în privința heterocosmosului precursorului său, un cutremurător simț al arbitrarului – al egalității, sau al hazardului egal al tuturor obiectelor. Acest simț *nu este reductiv*, întrucât e un continuum, contextul situării revăzut și modelat vizionar, adus la intensitatea obiectelor cruciale, care „se topesc” apoi în el, într-o manieră opusă wordsworthienei „topiri în lumina zilei de rând”. Patafizica se dovedește cu adevărat exactă; în lumea poezilor toate regularitățile sunt

într-adevăr „excepții regulate”; iar *recurența* viziunii este ea însăși o lege care guvernează excepțiile. Dacă orice act al viziunii determină o lege particulară, atunci baza paradoxului splendid și oribil al Influenței Poetice este solid întemeiată; poetul nou *însuși* determină legea *particulară* a precursorului. Dacă o interpretare creatoare este astfel cu necesitate o rea interpretare, trebuie să acceptăm această absurditate aparentă. Este o absurditate de cel mai înalt ordin, absurditatea apocaliptică a lui Jarry, sau a întregii întreprinderi poetice a lui Blake.

Să facem așadar saltul dialectic: majoritatea interpretărilor așa-zis „exacte” ale poeziei sunt mai proaste decât greșelile; poate că există doar rele-citiri mai mult sau mai puțin creatoare sau interesante, căci oare nu este orice lectură cu necesitate un *clinamen*? Și nu ar trebui, așadar, în acest spirit, să încercăm să înnoim studiul poeziei întorcându-ne încă o dată la cele fundamentale? Nici un poem nu are surse, și nici un poem nu face doar aluzie la un altul. Poemele sunt scrise de oameni și nu de Splendori anonime. Cu cât mai puternic omul, cu atât mai mari resentimentele sale și cu atât mai obraznic *clinamenul* său. Dar cu ce preț ne cedăm noi, cititori fiind, propriul nostru *clinamen*?

Nu propun aici o altă nouă poetică, ci o critică practică întru totul diferită. Să abandonăm încercarea eșuată de a căuta să „înțelegem” fiecare poem ca pe o entitate în sine. Să ne angajăm pe de altă parte în misiunea de a învăța să citim orice poem ca pe răstălmăcirea deliberată a autorului său, *ca poet*, a poemului precursor, sau a poeziei în general. Cunoaște fiecare poem prin *clinamenul* său, și vei „cunoaște” acel poem într-un mod care nu cumpără această cunoaștere în dauna puterii poemului. Afirm acest lucru în spiritul în care Pater respinge faimoasa analogie organică a lui Coleridge. Pater credea că, deși involuntar, Coleridge eluda durerea și suferința poetului în realizarea poemului său, nefericiri depinzând

măcar în parte de anxietatea influenței și neseperate de sensul poemului.

Comentând sensul sublim și înspăimântător dat de Pascal Sferei sale Înfricoșate, Borges îl opune pe Pascal lui Giordano Bruno, care în 1584 putea încă reacționa cu entuziasm la Revoluția Copernicană. În doar șaptezeci de ani se instalează bătrânețea – Donne, Milton, Glanvill văd declin acolo unde Bruno vedea doar bucurie în avansul gândirii. Borges sintetizează astfel: „În acel veac deznădăduit, spațiul absolut care inspirase hexametreei lui Lucrețiu, spațiul absolut care însemnase eliberare pentru Bruno, devine un labirint și un abis pentru Pascal”. Borges nu deplânge schimbarea, pentru că și Pascal atinge Sublimul. Dar *poetii* puternici, spre deosebire de Pascal, nu există pentru a accepta nefericiri; nu se pot împăca la gândul de-a cumpăra Sublimul cu un preț atât de mare. Precum Lucrețiu însuși, ei optează pentru *clinamen* ca libertate. Iată ce spune Lucrețiu:

Când atomii se deplasează drept în jos prin vid în virtutea propriei lor greutate, în momente și locuri ce nu pot fi determinate, ei se abat foarte puțin din calea lor, doar atât cât să-i poți spune o schimbare de direcție. Dacă n-ar exista această abatere, totul ar cădea drept în jos precum picăturile de ploaie prin abisul spațiului. N-ar avea loc nicio coliziune, și niciun atom nu s-ar ciocni cu un altul. Astfel, natura n-ar fi creat niciodată nimic...

Iar faptul că mintea însăși nu are o necesitate internă care să-i determine fiecare act și s-o oblige să pătimească într-o pasivitate neajutorată – acesta se datorează ușoarei abateri a atomilor în momente și locuri nedeterminate.

Contemplând *clinamenul* lui Lucrețiu, vedem ironia finală a Influenței Poetice și ne întoarcem în cerc, sfârșind unde am început. *Clinamenul* dintre poetul puternic și Tatăl Poetic este săvârșit de întreaga ființă a poetului mai târziu, iar adevărata istorie a poeziei moderne ar fi înregistrarea cu

precizie a acestor abateri revizioniste. Pentru un patafizician pur, abaterea este miraculos de gratuită; la urma urmei, Jarry a fost în stare să considere Patimile ca pe o cursă de biciclete la deal. Cel care studiază influența poetică este obligat să fie un patafizician impur, el trebuie să înțeleagă că un *clinamen* trebuie întotdeauna considerat ca și cum ar fi în același timp intenționat și involuntar, Forma Spirituală a fiecărui poet și gestul gratuit făcut de fiecare poet în momentul în care trupul său în cădere lovește fundul abisului. Influența Poetică e trecerea Indivizilor prin Stări, pentru a folosi limbajul lui Blake, însă trecerea e greșit făcută atunci când nu e abatere. Poetul Puternic spune într-adevăr „Se pare că m-am oprit din cădere, acum *sunt căzut*, prin urmare zac aici în Iad”, dar, în timp ce-o spune, se gândește „În timp ce cădeam, *m-am abătut*, și prin urmare zac aici într-un Iad îmbunătățit de creația mea”.

Doi

În orice operă de geniu ne recunoaștem gândurile refuzate
– ele se reîntorc la noi cu o anume maiestate înstrăinată.

EMERSON

Tessera

sau Împlinire și Antiteză

Am citit pentru prima oară eseul lui Nietzsche, *Despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață* în octombrie 1951, pe când urmam studii postuniversitare la Yale. Eseul mi s-a părut biciuitor atunci și doare și mai tare când îl citesc azi¹:

Se poate întâmpla cel mai uluitor lucru, și imediat mulțimea celor neutri din punct de vedere istoric e pe poziții, gata să-l măsoare pe autor de la mare distanță. De îndată răsună ecoul, însă mereu ca o „critică”, deși cu o clipă înainte criticul nici măcar nu visa la posibilitatea acelui lucru. Opera nu ajunge astfel nicicând să aibă vreo influență, ci doar o critică, iar critica la rândul ei nu produce nicio influență, conducând doar la o altă critică. În acest domeniu, s-a convenit să se considere că multe critici sunt influente și că doar puține au eșuat². Dar, în fapt, chiar și cu această „influență”, toate rămân așa cum au fost; se vorbește o vreme despre ceva nou, apoi despre un alt lucru nou, însă între timp oamenii fac tot ce făceau înainte. Educația istorică a criticilor noștri nu permite să se ajungă la o influență în adevăratul ei înțeles, și anume o influență asupra vieții și acțiunii.

¹ Bloom îl traduce idiosincratic, în mepriză, pe Nietzsche, distorsionând uneori sensurile filozofului german pentru a-l apropia de ideea sa centrală. Întrucât traducerile în limba română (*A doua considerație inoportună*, Ed. Ararat, 1994, și *Opere complete*, vol. II, editura Hestia, 1998) nu redau întocmai unele accente ale lui Bloom, am preferat să-l urmăresc pe acesta, consultând originalul german, traducerile românești și una engleză (*On the advantage and disadvantage of history for life*, Hackett, 1980).

² Bloom traduce aici, dimpotrivă, „și astfel am ajuns să considerăm faptul că există multe critici drept un semn al eșecului”.

Nu e nevoie de un Nietzsche ca să disprețuim critica, iar disprețul din acest pasaj nu m-a tulburat la prima lectură și nu mă tulbură nici acum. Însă definiția implicită a influenței „critice” pe care o conține trebuie că e mereu o povară pentru critic. Precum Emerson, Nietzsche este unul dintre marii negatori ai anxietății-ca-influență, așa cum Johnson și Coleridge sunt marii ei susținători, și așa cum W.J. Bate (urmându-i pe Johnson și Coleridge) îi este cel mai important cărturar contemporan. Totuși, găsesc modul meu de a înțelege anxietatea influenței mai îndatorat lui Nietzsche și Emerson, care aparent n-au resimțit-o, decât lui Johnson, Coleridge și admirabilului lor exeget, Bate. Nietzsche, așa cum a insistat întotdeauna, este moștenitorul lui Goethe în refuzul său ciudat de optimist de a considera trecutul poetic ca fiind în primul rând un obstacol în calea noii creații. La fel ca Milton, Goethe și-a absorbit precursorii cu o poftă care anunța neîndoios anxietatea. Nietzsche le datorează la fel de mult lui Goethe și Schopenhauer, pe cât Emerson lui Wordsworth și Coleridge, însă Nietzsche, la fel ca Emerson, n-a simțit fiorul rece al umbrei aruncate de vreun precursor. Pentru Nietzsche, „influență” înseamnă vitalizare. Însă influența, și mai ales influența poetică, a fost mai degrabă o pacoste decât o binecuvântare, de la Iluminism până în zilele noastre. Acolo unde a vitalizat ceva, a făcut-o prin mepriză, ca revizionism deliberat, ba chiar pervers.

În *Amurgul idolilor*, Nietzsche își prezintă propria concepție asupra geniului:

Marii bărbați sunt, ca și marile epoci, explozivi în care este stocată o forță colosală, premisa lor istorică și fiziologică este că mult timp s-a adunat, s-a acumulat, s-a economisit și s-a păstrat pentru a-i produce – că multă vreme nu a avut loc nici o explozie. Dacă tensiunea în masa explozivă a devenit prea mare, este de ajuns un stimul întâmplător pentru a chema în lume „geniul”, „fapta”,

destinul măreț. Ce mai contează atunci mediul ambiant, epoca, „spiritul vremii”, „opinia publică”!¹

Geniul e *puternic*, epoca sa e *slabă*. Și puterea lui isto-vește, nu pe el însuși, ci pe aceia care-i urmează. El îi *inundă*, și în schimb, insistă Nietzsche, ei își înțeleg greșit binefăcătorul (cu toate că având în vedere descrierea sa, sunt tentat să-l numesc nu binefăcător, ci calamitate).

Goethe, pe care-l putem numi bunicul lui Nietzsche, tot astfel cum Schopenhauer e tatăl său, remarcă în a sa *Teorie a culorilor*, că „până și modelele perfecte au un efect deranjant, deoarece ne fac să sărim etapele educației noastre, conducându-ne îndeobște departe de țintă și înspre greșeli nesfârșite”. Și totuși, Goethe își afirmă altundeva convingerea că modelele sunt oricum doar oglinzi pentru sine: „Să fii iubit pentru ceea ce ești e cea mai mare excepție. Cei mai mulți iubesc în celălalt doar ceea ce-i împrumută, sinele lor, versiunea pe care o au despre el”. Trebuie să ne reamintim că Goethe credea în ceea ce numea, cu o fermecătoare ironie, pubertate recurentă, sau, după cum spune chiar el cu blândețe: „Individul trebuie ruinat din nou”. Cât de des?, am dori să întrebăm uneori, tulburați și de insistența goetheană asupra faptului de a fi influențați de orice înglobare cu putință: „Orice lucru măreț ne modelează din clipa în care devenim conștienți de el”. Aceasta formulă are consecințe teribile pentru majoritatea poezilor (ca și pentru majoritatea oamenilor). Însă în autobiografia sa, Goethe e capabil să scrie un pasaj precum următorul, la care doar Milton dintre englezii post-ilumiști, și doar Emerson între americani, ar fi fost în stare să subscrie:

Fără îndoială, e o treabă sâcâitoare și melancolică uneori această concentrare exagerată asupra noastră înșine și

¹ Friedrich Nietzsche, *Amurgul idolor*, trad. Vasile Frăteanu și Camelia Tudor, Cluj Napoca: Editura Eta, 1993, p. 64.

asupra a ceea ce ne vatămă sau ne ajută. Însă considerând pe de o parte idiosincrazia de rău augur a naturii umane și diversitatea infinită a modurilor de viață și desfătărilor pe de alta, este pur și simplu un miracol că rasa umană nu și-a urzit încă propria nimicire. Trebuie că natura umană e înzestrată cu o tenacitate și versatilitate specifice, care îi permit să depășească toate lucrurile cu care vine în contact sau pe care le preia în sine însăși, ori, dacă lucrul sfidează asimilarea, cel puțin să-l facă inofensiv.

Fapt mai adevărat însă când vorbim de natura lui Goethe decât de cea umană. „Orice talent trebuie să se desfășoare în luptă”, remarca Nietzsche, viziunea sa asupra lui Goethe fiind așadar aceea a unui luptător pentru *Totalitate*, tocmai împotriva formulei lui Kant. Pentru Nietzsche însă, Goethe reprezintă în ultimă instanță o altă depășire a simplei umanități: „el s-a disciplinat întru deplinătate, s-a creat pe sine”. Ce să înțelegem dintr-o asemenea afirmație? În primul rând, că ea se susține solid pe înfiorătoarea încredere în sine a lui Goethe însuși. N-a fost el auzit spunând: „Oare nu aparțin toate reușitele predecesorilor și contemporanilor unui poet chiar acestuia? De ce n-ar culege el florile acolo unde le găsește? Doar luând bogățiile altora pentru noi înșine creăm ceva măreț”. Sau, cu și mai multă vigoare, Goethe îi spunea lui Eckermann: „Se tot vorbește despre originalitate, dar până la urmă ce e și asta? De îndată ce ne naștem, lumea începe să ne influențeze și continuă s-o facă până murim. Și oricum, ce altceva putem numi al nostru în afara energiei, forței, voinței!”. În afara a nu mai puțin decât totul pentru un poet, mă simt nevoit să șoptesc citind cele de mai sus, căci la ce se referă anxietatea influenței dacă nu la energie, forță, voință? Sunt acestea ale noastre sau emanații ale celuilalt, ale precursorului? Thomas Mann, un mare suferind de anxietatea influenței și unul dintre cei mai de seamă teoreticieni ai acesteia, și-a dat seama că suferea și mai tare din cauză că

Goethe nu suferise deloc. Căutând un semn al anxietății la Goethe, el a găsit o singură întrebare din *Westöstlicher Diwan*: „Trăiește oare un om atunci când și alții trăiesc?” Întrebarea l-a tulburat pe Mann timp mai îndelungat decât pe Goethe. Vorbărețul impresar muzical din *Doctor Faustus*, Herr Saul Fitelberg, exprimă una dintre obsesiile centrale ale romanului în observația pe care i-o împărtășește lui Leverkühn: „Insisti asupra cazului personal, care ar fi incomparabil. Plătești tribut unei unicități personale arogante – poate că asta trebuie să faci. «Trăiești oare când și alții trăiesc?»” În cartea sa despre geneza romanului, Mann își recunoaște anxietatea la primirea *Jocului cu mărețele de sticlă* al lui Hesse, în timp ce-și scria proiectata capodoperă târzie. În jurnalul său, scriitorul notează: „Să ți se amintească faptul că nu ești singur în lume – mereu neplăcut”, adăugând „E o altă versiune a întrebării lui Goethe: «Trăim când și alții trăiesc?»”. Vanitatea măreției îi va smulge poate cititorului un zâmbet și șoapta: „Noi, vrăjitorii, nu ne iubim unii pe alții”, însă chestiunea e din nefericire adâncă, după cum Mann știa prea bine. În puternicul său eseu, *Freud și viitorul*, Mann se apropie foarte mult de eseul sumbru al lui Nietzsche despre folosirea corectă a istoriei (pe care Mann l-a recitat mai târziu pentru a-l folosi în *Doctor Faustus*). „Eul antic și conștiința sa de sine”, spune Mann, „erau diferite de ale noastre, mai puțin exclusiviste, nu atât de precis conturate.” Atunci viața putea fi „imitație”, în sensul identificării mitice, și putea găsi „conștiință de sine, confirmare, consacrare” într-o asemenea reînnoire a unei identități anterioare. Urmându-l (așa după cum credea) pe Freud, în același timp în care invocă viața exemplară a lui Goethe, și făcând aluzie la propriul său mod de *imitatio* Goethe, Mann ne oferă o versiune de secol douăzeci a depășirii nietzscheene a anxietății influenței. Voi cita întregul pasaj din eseul lui Mann, întrucât mi se pare unic între atitudinile veacului nostru față de nefericirile cauzate de influență:

Infantilismul, cu alte cuvinte regresia în copilărie, ce rol important are acest element cu adevărat psihanalitic în viețile noastre! Ce pondere are în modelarea unei ființe umane, funcționând chiar în modul pe care l-am descris: ca identificare mitică, supraviețuire, călcare pe urmele deja existente! Legătura cu tatăl, imitarea tatălui, jocul de-a tatăl și transferul spre imagini-substitut ale tatălui de un soi mai înalt și mai dezvoltat – cum acționează aceste trăsături infantile asupra vieții individului, marcând-o și modelând-o! Folosesc cuvântul „a modela”, deoarece, pentru mine, cu toată seriozitatea, cel mai fericit și mai plăcut element din ceea ce numim educație (*Bildung*), modelarea ființei umane, e tocmai această puternică influență a admirației și iubirii, această identificare infantilă cu o imagine a tatălui aleasă dintr-o profundă afinitate. Artistul în special, o ființă pasionat infantilă și posedată de joc, ne poate împărtăși efectul misterios, și cu toate acestea evident, al unei astfel de imitații infantile asupra vieții sale, asupra comportamentului productiv al unei cariere care la urma urmei e adeseori doar o reanimare a eroului în condiții temporale și personale foarte diferite și cu mijloace foarte diferite și, să spunem, copilărești. O *imitatio* Goethe, cu etapele Werther și Wilhelm Meister, cu perioada veche a lui Faust și a Divanului, poate încă modela și forma mitic viața unui artist, ridicându-se din inconștientul său, dar jucând totuși înspre – așa cum se întâmplă cu artiștii – o zămbitoare, copilărească, profundă luciditate.

Tot ce contează în relația dintre efeb și precursor se regăsește în acest pasaj, cu excepția a ceea ce contează cel mai mult – melancolia inevitabilă, anxietatea care face inevitabilă mepriza. Abaterea lui Mann de la Goethe e negarea profund ironică a necesității abaterii. Răstălmăcirea lui Goethe de către Mann constă tocmai în insufierea propriului geniu parodic, a propriei sale ironii tandre, în precursor. În marele său efort de portretizare a unei *Bildung*, saga lui Iosif, Mann creează figura memorabilă a lui Tamar, care îl iubește pe Iuda

de dragul unei idei și, aflată în căutarea acesteia, îi ucide fiii cu vintrele ei. „A fost”, scrie Mann, „un temei pentru iubire care nu mai existase, o iubire care nu se naște din trup, ci din idee, așa încât se poate numi pe bună dreptate demonică.” Tamar apare spre sfârșitul poveștii, dar e foarte sigură că va obliga povestea să-i facă loc în mijlocul ei. Deși un mare ironist, Mann e, poate, doar parțial conștient de faptul că Tamar îl reprezintă într-un fel pe el însuși, ca și pe orice mare artist care resimte acut nedreptatea timpului, care i-a refuzat orice întâietate. Tamar a lui Mann știe instinctiv că rostul unei împreunări e doar o altă împreunare, așa cum Mann știe că nu se poate scrie un roman fără să-ți amintești de un altul. „Uitarea”, insistă Nietzsche, „e o proprietate a oricărei acțiuni”, și continuă prin a cita remarca lui Goethe potrivit căreia omul de acțiune e fără conștiință. Așadar, poate adăuga Nietzsche, omul de acțiune, adevăratul poet, „e de asemenea lipsit de cunoaștere: el uită majoritatea lucrurilor pentru a înfăptui unul singur, e nedrept față de ceea ce se află în urma sa și recunoaște o singură lege – legea a ceea ce va să fie”. Nimic – trebuie să insist – nu poate fi mai fals, deși e o auto-înșelare nobilă, decât insistența lui Nietzsche, insistența unui poet căruia îi e cu disperare frică de ironie. Această ironie transpare dintr-un pasaj mușcător, teribil, din eseul despre istorie, în care se găsește protestul cel mai puternic al lui Nietzsche la adresa filozofiei hegeliene a istoriei:

Într-adevăr, credința că ești un întârziat al vremurilor este paralizantă și întristătoare: trebuie să fie însă lucru cumplit, dacă, într-o zi, o astfel de credință, cu o impertinentă răsturnare a lucrurilor, îl divinizează pe acest întârziat, văzând în el sensul și scopul adevărat al trecutului¹;

¹ Bloom traduce „*Geschehen*” (eveniment) prin „*all past creation*”, pentru a apropia sensul fragmentului de creația poetică.

când savanta lui mizerie este pusă sub semn de egalitate cu însăși împlinirea istoriei universale.¹

Contează mai puțin că ironia e îndreptată aici împotriva lui Hegel; adevăratul său obiect e lăuntrica anxietate a influenței a lui Nietzsche. „Sunt convins”, ne spune Lichtenberg cu înțelepciune, „că un om nu se iubește doar în ceilalți, ci se și urăște în ei.” Marii negatori ai influenței – Goethe, Nietzsche, Mann în Germania; Emerson și Thoreau în America; Blake și Lawrence în Anglia, Pascal și Rousseau și Hugo în Franța –, acești oameni cruciali, sunt imense teritorii ale anxietății influenței, în aceeași măsură cu marii susținători ai acesteia, de la Samuel Johnson, trecând prin Coleridge și Ruskin în Anglia, precum și poeții puternici ai ultimelor generații din toate cele patru țări.

Montaigne ne cere de asemenea să cercetăm în lăuntrul nostru, să aflăm acolo că „dorințele noastre intime sunt în cea mai mare parte născute și nutrite pe cheltuiala altora”. Montaigne, mai mult chiar decât Johnson, e marele realist al anxietății influenței, cel puțin până la Freud. Urmându-l pe Aristotel, Montaigne ne spune că Homer a fost deopotrivă primul și ultimul dintre poeți. Uneori, citindu-l pe Pascal, ai impresia că temerea sa era că Montaigne fusese primul și ultimul dintre adevărații moralști. Pascal pufnește: „Nu în Montaigne, ci în mine însumi găsesc tot ceea vād în el”, o afirmație care devine amuzantă atunci când consultăm o ediție bună a operelor lui Pascal și studiem nesfășitele liste de „pasaje paralele” care demonstrează o îndatorare atât de răspândită, încât e aproape scandaloașă. Pascal încercând să-l combată pe Montaigne, în timp ce poartă haina acestuia, e asemenea deriziunii lui Matthew Arnold la adresa lui Keats pe când scrie poemele *Cărturarul țigan* și *Thyrsis* într-un stil,

¹ Friedrich Nietzsche, *A doua considerație inoportună: Despre folosul și neajunsurile istoriei pentru viață*, trad. Amelia Pavel, Editura Ararat, 1994, p. 76.

pe un ton și cu un ritm senzual în întregime (și inconștient) furate din Marile Ode.

În *Frică și cutremur*, Kierkegaard anunță cu o siguranță magnifică, însă absurd apocaliptică, faptul că omul doritor să muncească își naște propriul tată. Găsesc mai adevărat față de mersul lucrurilor aforismul lui Nietzsche în care acesta recunoaște: „Atunci când cineva n-a avut un tată bun, e necesar să inventeze unul”. Teamă mi-e că anxietatea influenței, de care suferim cu toții, poeți sau nu, trebuie localizată mai întâi în originea sa, în mlaștina fatală a ceea ce Freud a numit, cu un spirit de o disperată măreție, „fantezia familială”. Însă înainte de intra pe acest teren vrăjit și otrăvit, mă opresc la „anxietatea” însăși, pentru câteva aprecieri necesare.

Definind anxietatea, Freud vorbește despre „*angst vor etwas*”. Anxietatea *dinainte* de ceva e evident un mod al expectativei, ca și dorința. Putem afirma că anxietatea și dorința sunt antinomiile efebului sau ale poetului începător. Anxietatea influenței este o anxietate în așteptarea faptului de *a fi inundat*. Lacan insistă că dorința e doar o metonimie, și e posibil ca opusul dorinței, anxietatea așteptării, să fie tot doar o metonimie. Efebul care se teme de precursorii săi așa cum s-ar teme de o viitură care să-l inunde ia o parte vitală drept un întreg, întregul fiind tot ceea ce constituie anxietatea sa creatoare, agentul spectral al blocajului din orice poet. Și totuși, această metonimie nu poate fi evitată; orice bun cititor *dorește* cu adevărat să se înece, dar dacă poetul se îneacă, el va deveni *doar un cititor*.

Trăim într-o epocă în care tot mai adesea descrieri prostești ale anxietății devin vandabile și sunt consumate cu voioșie. În veacul nostru, o singură analiză a anxietății are ceva valoros de adăugat, după judecata mea, la moștenirea moralistilor clasici și a romanticilor speculativi, iar această contribuție este în mod necesar cea a lui Freud. Înainte de toate, ne

amintește el, anxietatea e resimțită, dar e o stare de neplăcere diferită de întristare, mâhnire sau de simpla tensiune mentală. Anxietatea, spune Freud, e o neplăcere însoțită de fenomene eferente sau de descărcare pe căi specifice. Aceste fenomene eferente descarcă „surplusul de excitație” care se află dedesubtul anxietății. Creșterea originară a excitației ar putea fi trauma nașterii, ea însăși un răspuns la prima noastră aflare *în pericol*. Folosirea termenului „pericol” de către Freud ne amintește de frica noastră universală de a fi dominați, de a fi închiși de natură într-un trup ca într-o închisoare, în anumite situații de stres. Deși Freud respinge ca neîntemeiată biologic descrierea lui Rank privitoare la trauma nașterii, el rămâne tulburat de ceea ce numește „o anumită predispoziție către anxietate a copilului mic”. Separarea de mamă, analogă anxietății castrării de mai târziu, aduce cu sine „o creștere a tensiunii provenind din nesatisfacerea nevoilor”, aici „nevoile” fiind vitale pentru economia autoconservării. Anxietatea de separare e astfel o anxietate a excluderii și se asociază imediat cu anxietatea morții sau cu teama eului de supraeu. Ceea ce îl conduce pe Freud la granița definiției sale date nevrozelor compulsive, datorate fricii de supraeu, și ne încurajează de asemenea să explorăm corespondentul compulsiv al melancoliei poeților, cum se mai numește anxietatea influenței.

Când un poet trece prin experiența încarnării *qua* poet, el resimte o anxietate necesară față de orice pericol care l-ar putea *termina* ca poet. Anxietatea influenței e atât de îngrozitoare, întrucât e deopotrivă un soi de anxietate de separare și începutul unei nevroze compulsive, sau frica de o moarte care e un supraeu personificat. Poemele, putem specula prin analogie, pot fi văzute (cu umor) ca descărcări motorii, răspunzând creșterii excitației datorate anxietății influenței. Poemele, așa cum ne-a asigurat întotdeauna critica, trebuie să ofere plăcere. Însă – în ciuda insistenței unor întregi tradiții

poetice, și în special a romantismului – poemele nu sunt produse *de plăcere*, ci de neplăcerea unei situații periculoase, situația anxietății alcătuite în mare parte din nefericirea influenței.

Ce justifică această analogie radicală între nașterea umană și cea poetică, între anxietatea biologică și cea creatoare? Pentru a oferi o justificare, trebuie să pășim pe un teren obscur și demonic, în tristețea originilor, în care arta se ridică din extazul șamanic și din sordidul fricii noastre eterne de moarte. Întrucât interesul meu e acela al unui critic aplicat, căutând un mod mai nou și mai sever de a citi poeme, găsesc inevitabilă, deși dezagreabilă, această întoarcere la origini. Ceea ce ține laolaltă poeme rivale, separându-le totuși, e o relație antitetică provenind în primul rând din elementul primordial al poeziei; iar acel element, cu toată tristețea o spun, e divinația sau disperarea încercării de a prevedea pericolele la adresa sinelui, fie ele venite de la natură, de la zei, de la ceilalți sau chiar de la sinele însuși. Și, trebuie să adaug, pentru poetul *dintr-un poet*, aceste poeme vin de asemenea și din alte poeme.

Există multe teorii ale originilor poeziei. Dintre acestea, mă convinge cel mai mult, deși mă scârbește în aceeași măsură, cea a lui Vico, însă repulsia se datorează dependenței mele de un umanism romantic și profetic, fiind așadar nevoit s-o las deoparte. Cu toate acestea, Emerson, marele izvor american al unui umanism romantic, profetic, e și el ciudat de viconian în teoretizarea originilor poeziei, fapt pe care-l iau ca pe o încurajare. Pentru Vico, după cum observa Auerbach, nu există cunoaștere fără creație. Oamenii primitivi ai lui Vico sunt minunat descriși de către Auerbach ca „nomazi la început solitari, trăind într-o promiscuitate dezordonată în haosul unei naturi misterioase și, din acest motiv, îngrozitoare. Ei nu aveau rațiune, ci doar senzații foarte puternice și o putere a imaginației pe care oamenii civilizați cu greu o pot înțelege”.

Primitivii lui Vico au creat un sistem de magie ceremonială care să le guverneze viața, pe care Vico însuși îl numește un „poem sever”. Acești primitivi – giganți ai imaginației – erau poeți, iar înțelepciunea lor ceremonială e ceea ce noi mai căutăm încă sub numele de „înțelepciune poetică”. Totuși, cu toate că asta nu-l deranja pe Vico, această înțelepciune, acest formalism magic era în mod necesar crud și egoist. Arătările uriașe care au inventat poezia sunt echivalentele antropologice ale vrăjitorilor, vracilor, șamanilor a căror vocație este supraviețuirea și învățarea altora să supraviețuiască. Înțelepciunea poetică, pentru Vico, se întemeiază pe divinație, iar a cânta înseamnă pur și simplu, și chiar etimologic, a prezice. Gândirea poetică e proleptică, iar Muza invocată sub denumirea de Memorie e implorată să-l ajute pe poet să-și reamintească viitorul. În inițierile lor totale și teribile, șamanii se reîntorc în haosul primordial pentru a face noua creație posibilă; însă în societățile care nu mai sunt primitive, asemenea reîntoarceri sunt rare. Poeții, de la orficii greci la contemporanii noștri, trăiesc în culturi ale vinii, în care formalismul magic al poeticii viconiene e cu necesitate inacceptabil. Empedocle e poate ultimul poet în ordine cronologică care a luat divinația în sens literal, crezând că s-a făcut pe sine un zeu pentru că era un strălucit prezicător. În comparație cu îndrăzneala sa izbitoare, poeți puternici precum Dante, Milton sau Goethe par consumați de anxietatea influenței, oricât de miraculos de liberi de aceasta ar părea ei în comparație cu romanticii și cu modernii majori.

În celebra sa descriere a muzelor, Curtius le vede ca pe o problemă a devalorizării și înlocuirii istorice, precum și a continuității, și găsește că până și pentru greci, semnificația lor era „vagă”. Însă Vico e foarte exact cu privire la semnificația muzelor în conceptul său de Caracter Poetic:

Poeții erau în mod corect numiți divini în sensul de divinatori, cuvânt provenind de la *divinari*, a divina sau a

prezice. Știința lor era numită Muză, definită de Homer drept cunoașterea binelui și răului, adică divinație... Muza trebuie așadar să fi fost la început știința divinației prin auspicii... Urania, al cărei nume vine de la *ouranos*, cer, înseamnă „cea care contemplă cerurile” pentru a capta auspiciile... Ea și alte Muze erau văzute drept fiicele lui Jupiter (întrucât religia a născut toate artele omenirii, al căror zeu suveran e Apollo, considerat în primul rând un zeu al divinației), și ele „cântă” în sensul în care verbele latine *camere* și *cantare* înseamnă a „prezice”.

Susțin că propozițiile de mai sus (pe care le-am grupat, luându-le din mai multe pasaje ale lui Vico) au implicații sumbre pentru orice studiu al poezilor și poeziei. Anxietatea poetică imploră Muza să ajute la divinație, ceea ce înseamnă a prezice și a amâna cât mai mult posibil moarte a poetului însuși, ca poet și (poate în sens secundar) ca om. Poetul care face parte dintr-o cultură a vinii nu se poate iniția într-un nou haos; el e silit să accepte o lipsă de întâietate în creație, ca prima dintr-o serie de numeroase mici morți care prezic o extincție finală și totală. Cuvântul său nu-i doar al său, iar Muza sa a preacurvit cu mulți înaintea lui. El ajunge târziu în poveste, dar Muza a fost mereu în centrul ei, și el se teme pe bună dreptate că iminenta catastrofă care-l pândește e doar o altă nefericire din lunga ei litanie. Ce înseamnă sinceritatea lui pentru ea? Cu cât rămâne mai mult alături de ea, cu atât devine mai mic, de parcă s-ar dovedi bărbat doar istovindu-se. Poetul crede că o iubește pe Muză din cauza tânjirii sale după divinație, care-i va garanta destul timp pentru a se împlini, dar el tânjește doar de dorul unei case încăpătoare cât spiritul său, astfel încât n-o iubește deloc pe Muză. *Călătorul minții* al lui Blake ne arată ce e de fapt iubirea reciprocă dintre poet și Muză. Și totuși ce e valid în dorul de casă al poetului? El greșeste căutînd *imago-uri* – muza n-a fost niciodată mama sa și nici precursorul tatăl său. Mama sa a

fost spiritul sau ideea pe care și le-a imaginat despre propriul sublim, iar tatăl său nu se va naște până când el însuși nu-și va găsi propriul său efeb crucial, care-i va da retrospectiv naștere împreunându-se cu Muza, care în cele din urmă și doar atunci îi va deveni mamă. Iluzie după iluzie, întrucât, așa cum îl asigură Muza Moneta pe Keats, pământul e împlinit și fără toată această suferință, fără a pricinui tradițiilor poetice acest necaz al fanteziei familiale. Și totuși, povara e tot acolo. Nietzsche, profetul vitalismului, care a început prin a deplânge abuzul istoriei, strigă: „Oare vă îndemn eu să deveniți doar plantă sau fantomă?”¹, și orice poet puternic răspunde: „Și totuși trebuie să fiu amândouă”.

Putem așadar simplifica lucrurile, spunând că poetul tânăr se iubește pe sine în Muză și se teme că ea se urăște pe sine în el. Efebul nu are de unde să știe că e un olog al *întinderii* carteziene, un tânăr în grozăvia de a-și descoperi propria afecțiune a continuității incurabile. Până când va fi devenit un poet puternic și își va fi învățat dilema, el caută să exorcizeze vina necesară a nerecunoștinței sale, transformându-și precursorul într-o versiune urâtită a poetului care va deveni el însuși mai târziu. Dar și aceasta e o auto-amăgire și o banalitate, întrucât el se transformă astfel pe sine într-o versiune urâtită a lui însuși, și apoi confundă urmarea cu figura precursorului.

Freud distinge două faze târzii ale fanteziei familiale, una în care copilul crede despre sine că e un copil schimbat și o alta în care el crede că mama sa a avut mulți amanți în locul tatălui său. Trecerea de la o fantezie la alta e aici sugestiv de reductivă, pe măsură ce ideea unei origini mai nobile și a unui destin zădărnicit lasă locul unor imagini ale degradării erotice. Blake, insistând că Tirzah sau Necesitatea e mamă doar părții sale muritoare, a găsit (ca aproape întotdeauna) o

¹ Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, trad. Ștefan Augustin Doinaș, București: Humanitas, 1994, p. 68.

dialectică a distincțiilor care l-a eliberat de neliniștile fanteziei familiale. Însă majoritatea poezilor – ca și majoritatea oamenilor – suferă de o versiune sau alta a fanteziei familiale în strădaniile lor de a-și defini cea mai avantajoasă relație cu precursorul și cu Muza. Poetul puternic, precum omul mareț hegelian, e deopotrivă erou și victimă a istoriei poetice. Această victimizare a sporit în decursul istoriei, deoarece anxietatea influenței e mai puternică unde poezia e mai lirică, mai subiectivă și izvorăște direct din personalitate. În viziunea hegeliană, un poem e doar un preludiu la o percepție religioasă, iar într-un poem liric superior, spiritul e atât de separat de simțuri, încât arta e pe punctul de-a se dizolva în religie. Însă niciun poet puternic, în tinerețea căutărilor sale, nu poate accepta (ca poet) această perspectivă hegeliană. Iar istoria nu-i oferă nicio consolare, lui între toți oamenii, pentru victimizarea sa.

Dacă el însuși nu e victimizat, atunci poetul puternic trebuie s-o „salveze” pe iubita sa Muză de precursorii săi. Fără îndoială, el „supraestimează” Muza, văzând-o ca unică și de neînlocuit; cum altfel ar fi putea fi încredințat că *el* însuși e unic și de neînlocuit? Freud remarcă sec: „dorința stăruitoare din inconștient pentru vreun lucru de neînlocuit se descompune adesea într-o serie nesfârșită în realitate”, un tipar predominant îndeosebi în viețile amoroase ale majorității poezilor sau poate ale oricăror bărbați și femei de după romantism, blestemați cu o imaginație puternică. „Un lucru”, adaugă Freud, „care apare în conștiință ca două contrarii e adesea în inconștient un tot unitar”, o remarcă la care va trebui să ne reîntoarcem când ne vom aventura în abisul sensurilor antitetice. În unitatea imaginației poetului, Muza e totodată mamă și târfă, întrucât cea mai mare fantasmagorie pe care cei mai mulți dintre noi o țesem din interesele noastre inevitabil egoiste e fantezia familială, care poate fi numită singurul poem pe care până și naturile nepoetice continuă să-l

compună. Dar pentru a înțelege că relația dificilă a poetului cu precursorul și cu Muza e o versiune mai extremă a acestei maladii comune, trebuie să ne amintim de Freud în momentul său cel mai straniu. Un pasaj destul de lung din înțelepciunea sa cea mai sumbră trebuie citat aici:

Când un copil aude că-și datorează viața părinților săi, că mama sa i-a dat viață, în el se amestecă sentimentele de tandrețe cu dorința de a fi el însuși mare și independent, astfel încât el își formează dorința de a-și răsplăti părinții pentru darul lor și de a-l achita pe acesta cu unul de aceeași valoare. E ca și cum băiatul ar spune în apărarea sa: „Nu vreau nimic de la tata; am să-i plătesc înapoi tot ce l-am costat”. Apoi copilul urzește o fantezie de a-și salva tatăl cu prilejul unui pericol, prin care devine chit cu tatăl și această fantezie este adesea transferată asupra Împăratului, Regelui ori unui alt bărbat de seamă, după care poate intra în conștiință și e chiar folosită de către poeți. Atât timp cât i se aplică tatălui, în fantezia „salvatoare”, atitudinea sfidătoare depășește cu mult tandrețea, aceasta din urmă fiind îndreptată de obicei înspre mamă. Mama i-a dat viață copilului și nu e ușor de înlocuit acest dar unic cu un dar de valoare egală. Printr-o ușoară schimbare de sens, ușor de îndeplinit în inconștient – comparabilă cu modul în care nuanțele unui sens se contopesc unele cu altele în concepțiile conștiente – salvarea mamei capătă semnificația de a-i dărui acesteia un copil sau de a face unul pentru ea – unul asemeni lui, desigur... toate instinctele: al iubirii, al recunoștinței, al senzualității, al sfidării, al afirmării de sine și independenței – toate sunt satisfăcute în dorința de a fi propriul său tată.

Dacă modelul acesta poate servi și fanteziei familiale dintre poeți, el trebuie transformat, astfel încât să se accentueze mai puțin paternitatea falică, și mai mult *întâietatea*, deoarece marfa pe care o tranzacționează poeții, autoritatea lor, proprietatea lor, se învâрте în jurul întâietății. Ei posedă,

ei sunt ceea ce devin primii în a numi. În fapt, ei urmează cu toții intuiția asupra căreia insistă Valéry, și anume că omul fabrică prin abstracție o retragere care scoate lucrul fabricat *afară* din cosmos și din timp, astfel încât să poată fi numit al cuiva, un spațiu a cărui încălcare nu e niciodată permisă. Toate fanteziile de căutare ale post-iluminismului, adică toate romantismele, sunt căutări ale re-nașterii sinelui, ale faptului de-a deveni propriul tău Mare Progenitor. Fabricând, călătorim înspre abstracții ale sinelui nostru. Dar acolo unde țesătura a fost deja urzită, călătorim spre a destrăma. Din păcate, în artă căutarea e și mai iluzorie decât în viață. Cu cât o urmărim mai abitir, identitatea se îndepărtează de noi în viață, și totuși avem dreptate să nu ne lăsăm convinși de ideea că e de neatins. Geoffrey Hartman observa că, într-un poem, căutarea identității e mereu o amăgire, întrucât căutarea funcționează întotdeauna ca un instrument formal. Aceasta face parte din agonia creatorului, parte din motivul pentru care influența e o anxietate atât de profundă pentru poetul puternic, obligându-l la o înclinație sau la o părtinire în opera sa, care altfel n-ar fi necesară. Nimeni nu poate suporta să vadă propriul zbulucium lăuntric ca simplu artificiu și, cu toate acestea, poetul, scriindu-și poemul, e silit să vadă declarația împotriva influenței ca pe o căutare ritualizată a identității. Poate seducătorul să-i spună Muzei sale: „Doamnă, amăgirea mi-e impusă de cerințele formale ale artei mele?”

Nefericirile noastre de cititori nu pot fi identice cu stânelile poezilor și niciun critic nu face vreodată o afirmare justă și demnă a întâietății. Îndemnând critica să devină mai „antitetică”, o îndemn doar să meargă mai departe pe o cale pe care deja s-a umblat. În privința poezilor, nu suntem efebi luptându-ne cu morții, ci mai degrabă necromanți, străduindu-ne să-i auzim pe morți cântând. Acești morți formidabili sunt Sirenele noastre, dar ei nu cântă pentru a ne castra. În timp ce-i ascultăm, trebuie să ne amintim de suferințele Sire-

nelor însele, de anxietățile dinăuntru lor care le produc altora anxietăți, deși nouă nu.

Folosesc termenul „antitetic” în sensul său retoric: acela de juxtapunere a unor idei contrarii în structuri, expresii, cuvinte echilibrate sau paralele. Urmându-l pe Nietzsche, Yeats folosește termenul pentru a descrie un gen de om, un căutător care își caută propriul contrariu. Freud îl folosește pentru a descrie sensurile opuse ale cuvintelor primare:

...strania tendință a travaliului oniric de a neglija negația și de a exprima contrariile prin moduri identice de reprezentare... acest obicei al travaliului viselor... concordă exact unei particularități în cele mai vechi limbi cunoscute... În aceste cuvinte compuse, conceptele contradictorii sunt combinate în mod intenționat, nu cu scopul de a exprima, prin intermediul combinației celor două, sensul unuia dintre membrii contradictorii, care singur ar fi avut același înțeles... În acordul dintre acea particularitate a travaliului oniric... și acest fapt... se poate distinge o confirmare a presupuziției noastre privitoare la caracterul regresiv, arhaic al exprimării gândurilor în vise...

Nu putem presupune că poezia e o nevroză compulsivă. Însă relația de-o viață dintre efeb și precursor poate fi. Un înalt grad de ambivalență caracterizează nevrozele compulsive și din această ambivalență reiese un tipar al ispășirii salvatoare care, în procesul meprizei poetice, devine un cvasi-ritual ce determină succesiunea fazelor în ciclul de viață al creatorilor puternici. Angus Fletcher, alegoristul demonic, remarca splendid că limbajul tabuului pentru poeți e chiar vocabularul freudian al „cuvintelor primare antitetice”. În studiul său despre Spenser, Fletcher îl caracterizează pe căutătorul romantic ca reclamând un „spațiu mental, un vid referențial, pe care să-l umple cu propriile sale viziuni”. Căutătorul, care găsește întregul spațiu plin de viziunile precursorului, recurge la limbajul tabuului pentru a-și elibera un

spațiu mental. Tocmai limbajul tabuului, acest uz antitetic al cuvintelor primare ale precursorului, trebuie să servească drept bază pentru critica antitetică.

În studiul nostru asupra Influenței Poetice, ajungem acum la *tessera* sau legătura, un altfel de raport revizionist, mai subtil. În *tessera*, poetul mai târziu furnizează ceea ce imaginația sa îi spune că ar completa poemul și poetul precursor, altfel „trunchiat”, o „împlinire” care e o mepriză în aceeași măsură cu abaterea revizionistă. Preiau termenul *tessera* de la psihanalistul Jacques Lacan, a cărui relație revizionistă cu Freud poate fi dată drept exemplu de *tessera*. În al său *Discours de Rome* (1953), Lacan citează o remarcă a lui Mallarmé, care „compară folosirea comună a Limbajului cu schimbul unei monede ale cărei fețe nu mai poartă decât niște efigii șterse și pe care oamenii și le trec din mână în mână, în tăcere”. Aplicând ideea discursului subiectului analitic, oricât de redus ar fi acesta, Lacan spune: „Această metaforă e suficientă pentru a ne reaminti că, până și atunci când e uzat aproape în întregime, Cuvântul își păstrează valoarea ca *tessera*”. Anthony Wilden, traducătorul lui Lacan, notează că „aluzia privește funcția *tesserei* de semn de recunoaștere sau «parolă». *Tessera* era folosită în religiile timpurii ale misterelor, unde potrivirea a două jumătăți ale unui vas de lut, reîntregindu-l, era folosită ca mod de recunoaștere între inițiați”. În sensul acesta, al unei legături care completează, *tessera* reprezintă orice încercare a unui poet mai târziu de a se convinge și de a ne convinge că, la precursorul său, Cuvântul ar fi uzat, dacă nu ar fi mântuit de către efeb, care îl împlinește din nou și îl amplifică.

La Wallace Stevens găsim *tesserae* din abundență, deoarece împlinirea antitetică este modul principal al relației sale cu precursorii aparținând romantismului american. În finalul poemului său *Adormiții*, în versiunea sa finală, Whitman indentifică noaptea cu mama:

Și eu trec dinspre noapte
 Și stau departe-o vreme, O, Noapte, apoi mă-ntorc
 din nou să te iubesc.

De ce să-mi fie teamă să mă încred în tine?
 Teamă nu-mi e, căci bine m-ai scos tu la lumină,
 Iubesc ziua bogată și-alergătura ei, dar n-am s-o
 părăsesc

pe cea în care-atâta mă aștern,
 Nu știu cum am ieșit din tine și nu știu unde merg
 cu tine, dar știu că bine am ieșit și bine-am să mă
 duc

O vreme doar mă voi opri în noapte, și deșteptat
 devreme,

Voi trece ziua-așa cum se cuvine, O, mamă, și-apoi
 cum se cuvine

Mă voi întoarce-n tine.

Stevens îl completează antitetic pe Whitman prin poemul *Bufnița din sarcofag*, o elegie pentru prietenul său Henry Church, poem care poate fi citit cel mai bine ca o mare *tessera* în relație cu *Adormiții*. Acolo unde Whitman identifică noaptea-mamă cu o moarte bună, Stevens stabilește o identitate între moartea cea bună și o mai amplă viziune maternă, opusă nopții întrucât ea conține toate dovezile memorabile ale schimbării, a ceea ce am văzut în ziua noastră lungă, cu toate că a transformat cele văzute în cunoaștere:

Ea-i ținea strâns pe oameni, făcându-i să descopere

Aproape așa cum viteza descoperă, sau cum
 Schimbarea nevăzută descoperă ce e schimbat,
 Așa cum ce a fost a încetat de a mai fi ce e.

Dar nu era privirea ei, ci-un fapt știut.
 Ea era-un sine știutor, un ce lăuntric,
 Mai subtil decât privirea ce declamă, deși trecea

Cu tristă splendoare, dincolo de-artificiu,
Înflăcărată de cunoașterea pe care-o avea,
Acolo la hotarele uitării.

O, exalație, O, azvârlire fără de veșmânt
Mișcare-nspire afară, roșită și pierdută
Din vedere, în tăcerea ce urmează ultimului ei cuvânt...

Pare adevărat că poeții englezi se abat de la precursorii lor, în timp ce americanii se străduiesc mai degrabă să-și „completeze” tații. Englezii sunt mai autentici revizionști unii cu alții, dar noi (sau cel puțin cei mai mulți poeți de-ai noștri de după Emerson) tindem să ne considerăm tații ca insuficient de cutezători. Și totuși, ambele moduri revizioniste sunt reductive în privința precursorilor. Iar această reductivitate cred că ne oferă cele mai semnificative indicii pentru o critică practică, pentru căutarea nesfârșită a „felului în care să citim”.

Prin reductivitate înțeleg un gen de mepriză care e o răstălmăcire radicală, în care precursorul e privit ca unul care idealizează excesiv. Exemplele majore în acest sens ar include scrierile lui Yeats despre Blake și Shelley, ale lui Stevens despre toții romanticii de la Coleridge la Whitman, și ale lui Lawrence despre Hardy și Whitman, pentru a-i aminti doar pe cei mai puternici poeți de limbă engleză. Cu toate acestea, mă surprinde apariția acestui tipar reductiv oriunde efebii își comentează precursorii, de la Marii Romantici până în prezent, și nu doar în fazele târzii ale lui Stevens și ale altor moderni. Shelley era un sceptic și un soi de vizionar materialist; efebul său, Browning, era un discipol și un feroce idealist al metafizicii; și totuși Browning e reductiv atunci când vorbește despre Shelley, insistând asupra nevoii de a „corecta” idealismul metafizic excesiv al tatălui său poetic. Pe măsură ce poeții se abat în căderea lor prin timp, se amăgesc cu cre-

dința că sunt mai dârji decât precursorii lor. Ceea ce nu e departe de absurditatea critică de a saluta fiecare nouă generație de barzi ca fiind oarecum mai aproape de limba obișnuită a omului de rând decât generația anterioară. Studiul influenței poetice ca anxietate și mepriză salvatoare ne-ar putea ajuta să ne eliberăm de aceste mituri tot mai absurde (sau bârfe învechite) ale pseudo-istoriei literare.

Propun, totuși, o folosire mai pozitivă a studiului meprizei, o critică aplicată antitetică, opusă modurilor primare ale criticii la modă astăzi. Rousseau observa că nimeni nu se poate bucura pe deplin de propriul sine fără ajutorul altora, iar o critică antitetică trebuie să se întemeieze pe această conștientizare, ca fiind motivul cel mai important pentru recursul la metaforă al poetul puternic. „Orice intenție”, spune Malraux, „e un răspuns”, afirmație pe care o iau drept un atentat la încrederea copleșitoare a unui Leonardo, capabil să afirme că: „E un discipol slab acela care nu-și depășește maestrul”. Însă timpul a întunecat o asemenea încredere și trebuie să reîncepem de la a ne da seama cât de mult și cât de adânc a fost amenințată arta de marea artă și cât de târziu au apărut poezii din vremurile noastre în poveste.

Toate modurile așa-zis primare ale criticii oscilează între tautologie – în care poemul *e* și *semnifică* doar *ceea ce e* – și reducere – în care poemul *semnifică* un lucru care *nu e el însuși poem*. Critica antitetică trebuie să înceapă prin a nega atât tautologia, cât și reducția, o negație exprimată cel mai bine prin aserțiunea că sensul unui poem poate fi doar un poem, însă *un alt poem – un poem ce nu e el însuși*. Și nu un poem ales în mod întru totul arbitrar, ci orice poem central al unui precursor indubitabil, chiar dacă efebul *nu l-a citit niciodată*. Studiul surselor este cu totul irelevant aici; avem de-a face cu niște cuvinte primordiale, dar cu sensuri antitetice și cele mai bune răstălmăciri ale efebului pot foarte bine să fie ale unor poeme pe care nu le-a citit niciodată.

„Fii eu, dar nu eu”¹ este paradoxul sarcinii implicite trasate de către precursor efebului. Cu mai puțină intensitate, poemul precursorului îi spune descendentului său: „Fii ca mine, dar nu ca mine”. Dacă n-ar exista moduri de a submina această dublă constrângere, orice efeb ar deveni versiunea poetică a unui schizofrenic. După cum spun pragmaticienii comunicării umane pe urmele lui Gregory Bateson, „pentru a te supune dublei constrângeri trebuie să nu i te supui; dacă e vorba de o definiție a sinelui sau a celuilalt, persoana definită prin ea e o astfel de persoană doar dacă nu e, și nu e dacă e”. Un individ aflat în situația dublei constrângeri e pedepsit pentru percepțiile sale corecte. „Acest ordin paradoxal... *faliamentează însăși alegerea*, nimic nu e posibil și se dă naștere unei serii oscilante, care se perpetuează pe sine” (vezi *Pragmatica în comunicarea umană*, de Watzlawick, Beavin și Jackson).

Ar trebui să fie limpede că eu invoc aici doar o analogie, dar ceea ce am numit perversitatea efebului, mutările sale revizioniste – *clinamen* și *tessera* – sunt exact ceea ce face din situația dublei constrângeri doar o analogie, și nu o identitate. Dacă e ca efebul să evite supra-determinarea, el trebuie să renunțe la percepția corectă a poemelor pe care le prețuiește cel mai mult. Deoarece poezia (asemeni travaliului oniric) e oricum regresivă și arhaică și deoarece precursorul nu e niciodată absorbit ca parte a supraeului (Celălalt care ne ordonă), ci ca parte a id-ului, e „firesc” pentru efeb să *răstălmăcească*. Până și travaliul oniric e un mesaj sau o traducere și, așadar, un fel de comunicare, însă un poem e o comunicare intenționat distorsionată, întoarsă pe dos. E o *rea-traducere* a precursorilor săi. În ciuda tuturor eforturilor sale, el va fi mereu o diadă și nu o monadă, dar o diadă revoltată împotriva ororii comunicării într-un singur sens, adică împotriva dublei constrângeri

¹ „Be me but not me”. Perifraza română, „fii ceea ce sunt eu, dar nu ceea ce sunt” nu redă întocmai „intensitatea” de care vorbește Bloom.

fantasmatică de a lupta cu morții cei puternici. Și totuși, poezii cei mai puternici merită un panegiric caracteristic în acest punct al Căderii Influenței Poetice în jos și în afară.

Prin „influență poetică” nu înțeleg transmiterea de idei și de imagini de la poezii mai timpurii la cei ce vin după ei. Acesta e pur și simplu „un lucru care se întâmplă” și dacă o astfel de transmitere provoacă anxietate poezilor ulteriori, aceasta e doar o chestiune de temperament și de circumstanțe. Acesta e materialul la care sunt îndreptățiți vânătorii de surse și biografii și are prea puțin de a face cu preocuparea mea. Ideile și imaginile aparțin sferei discursului și istoriei și nu sunt deloc doar ale poeziei. Și totuși postura unui poet, Cuvântul său, identitatea imaginației sale, întreaga sa ființă, *trebuie* să fie doar ale sale și să rămână astfel, ori el va muri, ca poet, chiar dacă și-a reușit renașterea în încarnarea sa poetică. Dar această postură fundamentală e la fel de mult a precursorului său, așa precum natura fundamentală a oricărui om e de asemenea și a tatălui său, oricât ar fi de transformată sau de întoarsă pe dos. Temperamentul și circumstanța, oricât ar fi de fericite, nu sunt de folos aici, într-o conștiință și un univers post-carteziene, în care nu există etape intermediare între minte și natura exterioară. Ghicitoarea Sfinxului nu e pentru poezi doar ghicitoarea Scenei Originare și a misterului originilor umane, ci și ghicitoarea mai sumbră a întâietății în imaginație. Poetului nu-i e de ajuns să dea răspunsul ghicitorii; el trebuie să se convingă pe sine (și pe cititorul său idealizat) că ghicitoarea n-ar fi putut fi formulată fără el.

Cu toate acestea, accept în cele din urmă (pentru că n-am încotro) marea excepție a *celor mai puternici* poezi post-iluministi, întrucât ei, puțini câți au fost (Milton, Goethe, Hugo) au fost cei mai triumfători dintre luptătorii moderni cu morții. Dar poate așa îi putem defini pe cei mai mari, oricât de slabi ar părea pe lângă Homer, Isaia, Lucrețiu, Dante, Shakespeare, care vin înainte de înglobarea carteziană, de

revărsarea potopitoare a unui mod mai amplu al conștiinței. Pentru criticul meprizei poetice, povara e exprimată cel mai pregnant de către Kierkegaard în „Panegiricul lui Avraam”:

Nimeni nu va fi uitat, căci fiecare a fost măreț în concordanță cu nădejdea sa. Unul a devenit măreț pentru că a sperat posibilul; altul, pentru că și-a pus nădejdea în eternitate. Dar cel care a nădăjduit imposibilul a devenit mai măreț decât toți. Nimeni nu va fi uitat, căci fiecare a devenit măreț proporțional cu statura celui cu care s-a confruntat.¹

Kierkegaard s-ar putea să aibă ultimul cuvânt aici, în a-l mostra pe criticul fără credință, dar câți poeți viitori vor merita această mare poruncă? Cine poate purta această splendoare grea și cum îl vom cunoaște când va veni? Dar ascultați-l pe Kierkegaard:

Cel ce nu va munci nu va căpăta pâinea și va fi amăgit așa cum zeii l-au amăgit pe Orfeu – cu un chip eteric în locul iubitei sale – și l-au amăgit pentru că era duios, nu curajos, pentru că era cântăreț de liră și nu bărbat. Aici nu te-ajută cu nimic să-l ai ca părinte pe Avraam ori să ai șaptesprezece strămoși. Și celui care nu va munci i se va întâmpla ceea ce stă scris despre fecioarele Israelului: el va da naștere la vânt, dar cel ce va munci va da naștere propriului tată.²

Dar tatăl lui Kierkegaard e aici Isaia, poet puternic peste fire, iar textul citat se spulberă acolo unde Kierkegaard caută să dea alinare. Poate că ultimul cuvânt îi aparține totuși influenței poetice și profeției lui Isaia despre reîntoarcerea pre-

¹ Søren Kierkegaard, *Frică și cutremur*, trad. Leo Stan, București: Humanitas, 2005, p. 66.

² *Ibidem*, pp. 76-77.

cursorilor. Ceea ce urmează nu-l neliniștește pe Kierkegaard, deși stârnește spaima în poezi:

Ca femeia însărcinată și gata să nască prunc, care se zvârcolește și strigă în durerea ei, așa am fost noi, Doamne, cu toții în fața Ta!

Zămislit-am, dureri de facere am avut și am născut vânt! Mântuire țării noi n-am dat și în lume nu s-au născut locuitorii ei!

Morții Tăi vor trăi și trupurile lor vor învia! Deșteptați-vă, cântați de bucurie, voi cei ce sălășluiți în pulbere! Căci roua Ta este rouă de lumină și din sânul pământului umbrele vor învia.¹

¹ Isaia, 26: 17-19.

Trei

Dacă tânărul ar fi crezut în repetiție, de câte n-ar fi fost în stare?
Ce adâncimi ar fi putut atinge!

KIERKEGAARD

Kenosis

sau Repetiție și Discontinuitate

Acea straniețate sau nefamiliaritate pe care Freud o numea *das Unheimliche* e percepută oriunde ni se reamintește tendința noastră internă de a ne supune unor tipare obsesive de acțiune. Trecând peste principul plăcerii, *demonicul* din noi cedează unei „compulsiuni la repetiție”. Un bărbat și o femeie se întâlnesc, abia își vorbesc, intră într-un legământ al sfâșierilor reciproce; repetă din nou ceea ce găsesc că au știut împreună înainte și totuși nu există un înainte. Freud spune, gândindu-se la ceea ce e *unheimlich*, că „orice afect emoțional, oricare ar fi calitatea sa, e transformat prin reprimare într-o anxietate morbidă”. Între cazurile de anxietate, Freud găsește clasa *nefirescului*, „în care se poate arăta că anxietatea provine dintr-un lucru reprimat care *se repetă*”. Dar acest „nefamiliar” ar putea fi numit la fel de bine și „familiar”, observă el, „întrucât acest nefiresc nu e în realitate nimic nou sau străin, ci un lucru familiar și întipărit de mult în minte, care a fost înstrăinat doar prin procesul reprimării”.

Propun să considerăm cazul special al anxietății influenței ca pe o varietate a *Unheimlich*-ului. Frica inconștientă a bărbatului de castrare se manifestă ca o tulburare aparent fizică în ochii săi, iar frica unui poet că va înceta să mai fie poet se manifestă adesea tot ca o tulburare a vederii. Fie vede *prea clar*, sub tirania unei fixații a limpezimii, de parcă ochii săi s-ar impune împotriva restului trupului, ca și împotriva lumii, fie vederea îi devine împăienjenită, și vede toate cele ca printr-o ceață alienantă. Unul, văzând, sparge și

deformează cele văzute; celălalt vede cel mult un nour strălucitor.

În adâncul sufletului, criticii iubesc continuitățile, însă acela care trăiește doar din continuitate nu poate fi poet. Zeul poezilor nu e Apollo, care trăiește în ritmul recurenței, ci gnomul pleșuv Greșeală, care trăiește în fundul unei peșteri, furișându-se afară doar la intervale neregulate pentru a se hrăni cu carnea morților puternici, în întunericul lunii. Verii mai mici ai lui Greșeală, Abaterea și Completarea, nu intră niciodată în peșteră, dar au vagi amintiri ale faptului că s-au născut acolo și trăiesc cu frica-n sân că se vor întoarce să moară tot acolo. Între timp și ei iubesc continuitatea, întrucât doar în ea au un rost. Cu excepția poezilor disperați, doar cititorul Ideal sau Într-adevăr Obișnuit iubește discontinuitatea, și un asemenea cititor încă nu s-a născut.

Mepriza poetică, care istoric e un semn al sănătății, e în plan individual un păcat împotriva continuității, împotriva singurei autorități care contează, proprietatea sau întâietatea de-a fi numit ceva primul. Poezia e proprietate, așa cum și politica e proprietate. Îmbătrânind, Hermes devine un gnom pleșuv, își spune Greșeală și întemeiază *comerțul*. Relațiile intrapoetice nu sunt nici comerț, nici furt, doar dacă nu concepem fantezia familială ca pe o politică a comerțului sau ca pe o dialectică a furtului așa cum devine ea în *Călărețul minții* de Blake. Dar înțelepciunea sumbră a fanteziei familiale nu are răbdare cu aceste fapte mărunte nutrite parcă de niște economiști ai spiritului. Acestea ar fi mici greșeli generoase și nu marea Greșeală însăși. Cea mai mare Greșeală pe care putem spera s-o întâlnim și s-o comitem e fantezia oricărui efeb: caută în mod destul de antitetic și trăiește pentru a te naște pe tine însuși.

Noaptea aduce orișicărui cugetător solitar recompensa aparentă a unui fundal potrivit, chiar în timp ce Moartea, de care el se îngrozește pe nedrept, se împrietenește cu toți poeții

puternici, cum se și cuvine. Frunzele devin țipete înăbușite, și adevăratele țipete nu se aud. Continuitățile încep în zori și niciun poet *qua* poet nu-și poate permite să asculte de marea poruncă a lui Nietzsche: „Încearcă să trăiești de parc-ar fi dimineață”. Ca poet, efebul trebuie să încerce să trăiască de parcă ar fi miezul nopții, un miez de noapte în continuă suspensie. Pentru că întâia senzație a efebului, ca poet abia încarnat, e aceea de *a fi fost azvârlit*, în afară și în jos, de aceeași slavă – percepută cu teamă – de care *a fost găsit* și care l-a făcut poet. Primul tărâm al efebului e oceanul sau țărnul oceanului, și el știe că a ajuns în elementul apei prin cădere. Instinctul său l-ar țintui acolo, dar imboldul antitetic îl va scoate și-l va trimite în interior, să caute focul propriei poziții.

Mare parte din ceea ce numim poezie – cel puțin de la Iluminism încoace – e această căutare a focului, adică a discontinuității. Repetiția e a țărmurilor de ape și Greșeala vine doar la cei care ajung dincolo de discontinuitate, în călătoria aeriană ascendentă înspre libertatea înfricoșată a imponderabilității. Prometeicul, sau căutarea *puterii poetice*, se mișcă între antinomiile *azvârlirii* (care e repetiție) și ale extravaganței (acea *Verstiegenheit* a lui Binswanger, sau *nebulnia poetică*, sau adevărata Eroare). Aceasta e doar o căutare ciclică și singurul ei scop, singura ei glorie e – în mod necesar – aceea de a eșua. Puținii poeți – de după cei mari, din vechime – care rup acest ciclu și trăiesc, intră într-un contrasublim, într-o poezie a pământului, însă ei (Milton, Goethe, Hugo) sunt semi-zei. În literatura engleză, poeții puternici ai zilelor noastre care intră cu măreție în bătaia cu morții, nu merg niciodată atât de departe încât să intre în această a patra fază, sau poezie a pământului. Efebi sunt destui, vreo duzină reușesc încercarea prometeică, vreo trei sau patru ating poezia discontinuității (Hardy, Yeats, Stevens) în care se făurește un poem de aer.

Acolo unde e poemul precursorului, acolo să fie și al meu, aceasta e formula rațională a oricărui poet puternic, deoarece tatăl poetic a fost absorbit în id, mai degrabă decât în supraeu. Poetul capabil se așază față de precursor precum Eckhart (sau Emerson) față de Dumnezeu; nu ca parte a Creației, ci ca partea cea mai bună, substanța necreată a Sufletului. Din punct de vedere conceptual, problema crucială a întârziatului este cu necesitate *repetiția*, deoarece repetiția ridicată dialectic la re-creație este calea exceselor efebului, conducându-l departe de groaza de a se recunoaște pe sine doar ca o copie sau un duplicat.

Repetiția, ca recurență a imaginilor din trecutul nostru, imagini obsesive pe al căror fundal sentimentele noastre de acum se zbuciumă zadarnic, reprezintă unul dintre adversarii principali pe care psihanaliștii i-au atacat cu îndrăzneală. Pentru Freud, repetiția era în primul rând un mod al compulsiunii și era redusă la pulsionea thanatică prin intermediul inerției, regresiei, entropiei. Fenichel¹, sumbrul enciclopedist al psihodinamicii freudiene, îl urmează pe Întemeietor, admitând existența unei repetiții „active” având scopul de a câștiga măiestrie, dar subliniind și repetiția ca „desfacere”², trauma nevrotică mult mai vie în imaginația lui Freud. Fenichel face distincția, pe cât se pricepe, între „desfacere” și alte mecanisme defensive:

În formațiunea reacțională, se ia o atitudine care contrazice o altă atitudine originară; în desfacere se merge cu un pas mai departe. Se efectuează ceva pozitiv, care, în realitate sau în mod magic, e opusul a altceva care, din nou în realitate sau în imaginație, a fost făcut înainte... Ideea de ispășire însăși nu e nimic altceva decât expresia credinței în posibilitatea unei desfaceri magice.

¹ Otto Fenichel (1897-1946), psihanalist din așa-numita „a doua generație”, autorul lucrării *Teoria psihanalitică a nevrozei*.

² „Undoing”, care înseamnă și „desfacere”, și „distrugere”, și „dezlegare”.

Aici, compulsiunea rămâne una a repetiției, dar cu o inversare a sensului *inconștient*. Repetiția rămâne dominantă și în izolarea unei idei de investiția ei emoțională originară. „Dincolo de principiul plăcerii”, pentru a folosi faimoasa expresie a lui Freud, se întinde un teritoriu întunecat în orice context psihic, dar întunecat mai ales pe tărâmurile poeziei, care trebuie să ofere plăcere. Eroul din *Dincolo de principiul plăcerii*, un băiețel de optsprezece luni, jucându-și jocul *fort! – da!*, stăpânește disparițiile mamei, dramatizând ciclul pierderii și întoarcerii ei. A face din impulsul jocului un exemplu de compulsiune la repetiție e o altă îndrăzneală a lui Freud, dar nu la fel de îndrăzneată ca marele salt al circumscrierii tuturor impulsurilor repetiției unui instinct regresiv al cărui scop pragmatic e moartea.

Lacan, el însuși iscusit în salturi, ne spune că „așa precum compulsiunea de-a repeta... are în vedere nimic mai puțin decât temporalitatea istorizantă a experienței transferului, tot astfel pulsiunea morții exprimă esențial limita funcției istorice a subiectului”. Așadar, Lacan vede jocurile *fort! – da!* ca pe actele umanizante ale imaginației verbale a copilului, în care subiectivitatea își combină propria abdicare cu nașterea simbolului, „actele de ocultare pe care Freud, într-o sclipire genială, ni le-a dezvăluit, ca să putem recunoaște în ele faptul că momentul în care dorința devine umană e totodată cel în care copilul se naște în Limbaj”.

Sensul dat de Lacan „acestei limite”, adică morții noastre, o reprezintă pe aceasta ca pe „trecutul care se dezvăluie inversat în repetiție”. Acest amestec curios de Freud și Heidegger e călcat și de marea umbră a repetiției kierkegaardiene, „istovirea ființei care se consumă pe sine”, cum o numește Lacan. Repetiția freudiană e interpretabilă doar printr-un dualism, ca toate celelalte noțiuni psihanalitice, deoarece Freud se așteaptă să separăm mereu conținutul manifest de cel latent. Kierkegaard, prea dialectic pentru o astfel de simplă ironie

romantică, formulează o „repetiție” mai aproape de ironiile meprizei poetice decât permit mecanismele freudiene de „desfacere” și „izolare”.

[Repetiția kierkegaardiană nu *se întâmplă* niciodată, ci *erupe* sau *pășește în față*, întrucât e „amintită înspre înainte”, precum facerea lumii de către Dumnezeu.]

Dacă Dumnezeu însuși n-ar fi voit repetiția, lumea n-ar fi existat. El ar fi urmat fie planurile ușurele ale speranței sau și-ar fi amintit-o în întregime și ar fi păstrat-o în memoria Sa. Însă nu a făcut aceasta, și astfel lumea dăinuie, și dăinuie pentru motivul că este o repetiție.

Viața care a fost odată acum *devine*. Kierkegaard spune că dialectica repetiției e „ușoară”, dar asta e una dintre glumele sale mucalite. Cea mai bună glumă a sa despre repetiție e și prima, și mi se pare o minunată introducere la dialectica meprizei:

Repetiția și amintirea sunt aceeași mișcare, doar că în direcții opuse; întrucât ceea ce e amintit a fost și e repetat înspre înapoi, în vreme ce repetiția propriu-zisă e amintită înspre înainte. Astfel, repetiția îl face pe om fericit, dacă e posibil, în vreme ce amintirea îl face nefericit – firește dacă omul acesta își lasă răgaz să trăiască și nu încearcă dintr-odată, chiar în momentul nașterii, să găsească un pretext pentru a o șterge din viață, pretinzând, de pildă, că a uitat ceva.

Glumind pe seama lui Platon, teoreticianul repetiției propune o iubire posibilă însă nu perfectă, adică singura iubire care nu-l va face pe om nefericit, iubirea repetiției. Iubirea perfectă înseamnă să iubești chiar și după ce ai devenit nefericit, dar repetiția aparține imperfecțiunii care e paradisul nostru. Poetul puternic supraviețuiește întrucât el trăiește discontinuitatea unei repetiții a „desfacerii” și „izo-

lării”, dar ar înceta să mai fie poet dacă n-ar continua să trăiască și continuitatea „amintirii înspre înainte”, a eruperii într-o înnoire care totuși repetă realizările precursorilor săi.]

Mepriza, căreia putem acum să-i aducem un amendament, înseamnă într-adevăr a face greșit (și a lua greșit) ceea ce au făcut precursorii, însă cuvântul „greșit” are el însuși un sens dialectic aici. Realizările precursorilor l-au azvârlit pe efeb în mișcarea în afară și în jos a repetiției, iar acesta înțelege curând că e o repetiție care trebuie să fie desfăcută și simultan afirmată dialectic. Mecanismul desfacerii e la îndemână, așa cum sunt toate mecanismele psihice de apărare, însă procesul repetării prin amintire înainte nu e ușor de învățat. Când efebul invocă Muza pentru a-l ajuta să-și amintească viitorul, el cere ajutor în privința unei repetiții, dar nicidecum în sensul în care copiii îl roagă pe un povestitor să le spună aceeași poveste în același fel. După cum sugerează Schachtel¹ în *Metamorfoza*, copilul care învață o poveste caută să se *bizui*e pe aceasta, așa cum ne bizuim noi ca un poem preferat să-și păstreze cuvintele și data viitoare când deschidem cartea respectivă. Constanța obiectelor face posibilă explorarea prin acte de atenție focală și Schachtel se bizuipe pe această dependență atunci când contestă optimist insistența freudiană asupra precăderii compulsiunii la repetiție în jocul copiilor. În miezul argumentului lui Schachtel se găsește un adânc dezacord față de teoria freudiană profund reductivă a originilor gândirii. Precursoarea gândirii, după Freud, e mereu numai o satisfacere halucinatorie a nevoii, o fantasmagorie în care împlinirea dorințelor e dislocată, iar eul caută mai multă autonomie față de id decât e în stare să dobândească. Pentru că eul are experiența de „a fi fost aruncat” în relație cu id-ul, și nu cu extrem de severul supraeu. Psihologii eului au avut poate dreptate revizuiindu-l pe Freud, dar nu din punctul de

¹ Ernest G. Schachtel (1903-1975), psihanalist, autor al lucrării: *Metamorfoza: Despre dezvoltarea afectului, percepției, atenției și memoriei* (1959).

vedere al criticului de literatură, care trebuie să plaseze energiile creatoare într-o zonă (oricum am denumi-o) care a scos afară eul pentru a-l face să întâlnească întreaga lume a Non-Eului, sau poate mai bine spus, pascaliana „imensitate infinită a spațiilor pe care nu le cunosc și care la rândul lor nu mă cunosc”. Aruncat în întinderile exterioare ale materiei carteziane, eul își învață singurătatea, și caută o autonomie iluzorie și compensatorie, precum și ceea ce-l va amăgi dându-i sentimentul că a fost oarecum eliberat:

Suntem liberi cunoscând ceea ce am fost, ceea ce am devenit; locul în care am fost, unde am fost aruncați; încotro ne grăbim, de unde suntem mântuiți, ce e nașterea și ce renașterea.

Această formulă valentiniană, remarcă Hans Jonas, „nu asigură niciun *prezent* pe al cărui conținut să poată sălășlui cunoașterea și, contemplând, să oprească năpustirea înainte”. Jonas compară expresia gnostică „unde am fost aruncați” cu heideggeriana *Geworfenheit* și cu pascaliana „aruncare afară”. O altă comparație e sugerată de situația oricărui efeb post-cartezian, care e adesea gnostic în pofida propriei naturi. Poate că, la urma urmei, măreția nesuferită a lui Yeats răsare din gnosticismul său voluntar și din faptul că a înțeles profund cât de mare nevoie avea ca poet de acesta.

Când încetăm să mai așteptăm ceva, s-ar putea să fim răsplătiți. Keats e atât de tulburător pentru că e foarte detașat de ceea ce se cere de la el ca poet, și totuși atât de statornic în împlinirea acestor cerințe. Dar orice poem – chiar și unul desăvârșit precum *Odă toamnei* de Keats – e o comasare de lucruri așezate greșit. Până și Keats trebuie să fie un profet al discontinuității, pentru care în cele din urmă experiența e doar o altă formă a paraliziei. Între poet și viziunea sa despre adevăratul, necunoscutul zeu (el însuși, devenit original și pur) intervin precursorii ca niște arhonți gnostici. Tinerii

noștri erau odinioară pseudo-gnostici, crezând într-o puritate esențială care constituia adevăratul lor sine și care nu putea fi atinsă prin simpla experiență. Poeții puternici trebuie să creadă în ceva asemănător și trebuie mereu condamnați de o moralitate umanistă, întrucât poeții puternici sunt în mod necesar perversi, „necesar” însemnând aici de parcă ar fi obsedați, de parcă ar prezenta simptomele unei compulsiuni la repetiție. „Pervers” înseamnă literalmente „întors în direcția greșită”; dar a fi întors în direcția cea bună în relație cu precursorul înseamnă a nu te abate niciodată, așadar orice părtinire sau înclinație trebuie, vrând-nevrând, să fie perversă *în relație cu precursorul*, asta dacă nu cumva contextul însuși (cum ar fi ortodoxia literară înconjurătoare) nu-i permite poetului să fie un *avatar al perversității*, așa cum linia franceză Baudelaire-Mallarmé-Valéry a fost un avatar al lui Poe, sau Frost unul al lui Emerson. „A te abate” (în engleză „to swerve”, din anglo-saxonul *sweorfan*) are o rădăcină care înseamnă „a șterge, a freca, a lustrui”, și în uz, „a devia, a părăsi linia dreaptă, a te îndepărta de (lege, datorie, obicei)”.

Cu toate acestea, imaginația poetului puternic *nu se poate vedea pe sine ca perversă*; propria-i înclinație trebuie să fie spre sănătate, adevărata întăietate. De unde și *clinamen*-ul, a cărui premisă fundamentală e că precursorul a greșit *nereușind să se abată*, exact într-un asemenea moment al părtinirii, atunci și acolo, într-un unghi al privirii, fie el ascuțit ori obtuz. Totuși, acest lucru e angoasant, și nu doar pentru partea bună la suflet din noi înșine. Dacă darul imaginației provine cu necesitate din perversitatea spiritului, atunci labirintul viu al literaturii e construit pe ruina pornirilor noastre celor mai generoase. E și trebuie să fie atât de limpede așadar că am greșit întemeind un umanism direct pe literatura însăși, iar expresia „litere umaniste” e un oximoron. Un umanism ar putea totuși fi întemeiat pe un *studiu al literaturii* mai complet decât cel pe care l-am înfăptuit până acum, dar

niciodată pe literatura însăși, sau pe vreo oglindire idealizată a categoriilor sale implicite. Imaginația puternică ajunge la nașterea sa dureroasă prin cruzime și denaturare. Singura virtute omenoasă a cărei învățătură putem spera s-o transmitem printr-un studiu mai avansat al literaturii decât cel pe care-l avem în prezent este virtutea socială a detașării de propria imaginație, recunoscând totuși că o asemenea detașare, dacă e absolutizată, distruge orice imaginație individuală.

Acolo unde există detașare în confruntarea cu propria imaginație, discontinuitatea e imposibilă. Acolo unde dorința se sfârșește, repetiția continuă să pulseze, re-imaginată sau nu. Nu există nume, spunea Valéry, pentru lucrurile printre care un om este cu adevărat singur; iar Stevens își îndeamnă efebul să arunce luminile călăuzitoare, definițiile, pentru a găsi identificări care să înlocuiască denumirile putrede ce nu-i permit un context al singurătății. Această întunecime este o discontinuitate, în care efebul poate vedea din nou și poate cunoaște iluzia unei întâietăți proaspete.

Cea mai potrivită analogie pasională a acestei discontinuități nu e prima iubire, ci prima gelozie, „prima” însemnând prima conștientizată. Gelozia, îl pune Camus pe Caligula să tachineze un soț încornorat, e o boală compusă din vanitate și imaginație. Gelozia, i-ar spune orice poet puternic lui Caligula, se bazează pe teama că nu vom avea destul timp, și de fapt că există mai multă dragoste decât încape în timp. Pentru poeți, discontinuitatea se găsește nu atât în puncte temporale, cât în momente spațiale, în care repetiția e golită, de parcă economia plăcerii n-ar avea nicio legătură cu descărcarea tensiunii, ci doar cu faptul că ne-am pierdut în minte.

Să ne întoarcem la manifestul târziu și încă surprinzător al lui Freud din 1920, *Dincolo de principiul plăcerii*, care leagă preludiul erotic de nevrozele recurente, și pe amândouă de jocul abandonării materne al micului Ernst Freud, celebrul *fort! - da!*, atât de drag re-imaginărilor lui Lacan. Toate

acestea sunt „compulsiuni la repetiție” și în viziunea freudiană ultimă, sunt toate *demonice*, auto-distructive, și în slujba zeului Thanatos:

Poate că am adoptat această credință [pulsionea morții] pentru că ne alină întrucâtva. Dacă e să murim, și mai întâi să-i pierdem pe cei dragi, e mai ușor să ne supunem unei legi neîndurătoare a naturii, sublimei necesități, decât unui hazard de care am fi putut poate scăpa...

Acesta e un Freud târziu, dar ar putea la fel de bine să fie un Emerson târziu¹, cel din *Conduita vieții*, cu a sa venerație sumbră pentru Frumoasa Necesitate. Atât Freud, cât și Emerson asociază această necesitate sublimă cu agresiunea și o opun unui Eros, deși cel freudian e o viziune amplificată a libidoului, iar cel al lui Emerson o versiune târzie, în bună măsură nedefinită, a Supra-sufletului². În cele din urmă, amândouă au rămas ambivalente față de mecanismele de apărare ale eului împotriva repetițiilor care ne împing înspre Thanatos. Dar în relatările freudiene ale acestor mecanisme, și mai ales în pasajul citat din Fenichel, se oferă criticii o bază teoretică pentru a descrie apărarea poezilor puternici împotriva repetiției, aventura lor salvatoare (dar și damnată) în discontinuitate.

La studiul raporturilor revizioniste care caracterizează relațiile intra-poetice, adăugăm acum un al treilea: *kenosis* sau „golirea”, o mișcare a imaginației de „desfacere” și totodată de „izolare”. Preiau termenul de *kenosis* din relatarea Sfântului Pavel privitoare la Cristos care se „umilește” coborându-se de la statutul divin și întrupându-se ca om. La poezii puternici, *kenosis* e un act revizionar în care „golirea” are loc în relație cu precursorul. Această „golire” e o discontinuitate

¹ Joc de cuvinte: „late”, târziu, dar și răposat.

² „Over-soul”, concept unificator al lui Emerson din eseul omonim (1841), postulând unitatea dintre om, natură și Dumnezeu.

eliberatoare și face posibil un gen de poem pe care o simplă repetiție a elanului sau a divinității precursorului nu-l poate pune la dispoziție. „Desfacerea” puterii precursorului în *poetul însuși* servește și la a „izola” sinele de postura precursorului, și-l salvează pe poetul venit mai târziu de a deveni tabu în și pentru sine. Freud accentuează relația mecanismelor de apărare cu întreaga zonă a tabuurilor, și notăm aici relevanța contextului tabuurilor atingerii și abluțiunii pentru *kenosis*.

De ce influența, care ar putea însemna sănătate, e în general o anxietate atunci când e vorba de poeți puternici? Oare poeții puternici câștigă sau pierd mai mult, *ca poeți*, luptându-se cu tații lor fantomatici? Oare *clinamen*, *tessera*, *kenosis* și celelalte raporturi revizioniste care răstălmăcesc sau metamorfozează precursorii îi ajută pe poeți să se individueze, să fie cu adevărat ei înșiși, sau îi deformează pe fiii poetici la fel de mult ca pe tați? Aș afirma că aceste raporturi revizioniste au aceeași funcție în relațiile intra-poetice pe care o au mecanismele de apărare în viața psihică. În viața de zi cu zi, ne dăunează oare mai tare mecanismele de apărare decât compulsiunile la repetiție de care încearcă să ne protejeze?

Freud, întru totul dialectic în această privință, e cel mai limpede, cred, în puternicul său eseu târziu „Analiza terminabilă și interminabilă” (1937). Dacă înlocuim eul lui Freud cu efebul, și id-ul cu precursorul, obținem o formulă a dilemei efebului:

Timp îndelungat, fuga și evitarea situațiilor periculoase servesc drept expediente în fața pericolului extern, până când individul e în cele din urmă destul de puternic pentru a suprima amenințarea prin modificarea activă a realității. Dar nu putem fugi de noi înșine și fuga nu e de folos împotriva pericolelor lăntrice; așadar mecanismele defensive ale eului sunt condamnate să falsifice percepția internă, *astfel încât să ne transmită doar o imagine*

imperfectă și deghizată a id-ului nostru. În relația sa cu id-ul, eul e paralizat de restricțiile sale și orbit de greșelile sale, iar rezultatul în sfera evenimentelor psihice poate fi comparat cu înaintarea unui drumeț nepriceput într-un ținut pe care nu-l cunoaște.

Scopul mecanismelor defensive este de a preveni pericole. Neîndoios, ele au succes; e incert dacă eul se poate descurca fără ele în dezvoltarea sa, dar e sigur că ele însele pot deveni periculoase. Adesea se dovedește că eul a plătit un preț prea mare pentru serviciile acestor mecanisme. [Sublinierile mele, nu ale lui Freud]

Această viziune melancolică se încheie cu un eu adult, în punctul culminant al puterii sale, apărându-se împotriva pericolelor dispărute și căutând chiar înlocuitori pentru originalele dispărute. În *agon*-ul poetului puternic, înlocuitorii la care se ajunge tind să fie versiuni mai timpurii ale efebului însuși, care deplânge într-un sens o glorie pe care n-a avut-o niciodată. Fără a abandona încă modelul freudian, să examinăm mai îndeaproape mecanismele cruciale ale „desfacerii” și „izolării”, înainte de a ne întoarce la întunecimea pe care am numit-o *kenosis*, sau „golire”.

Fenichel leagă „desfacerea” de ispășire, o „curățire” care respectă încă tabuul abluțiunii și care intenționează astfel să facă opusul actului compulsiv și totuși înfăptuiește același act cu un sens inconștient opus. În această viziune, sublimarea artistică e asociată unor atitudini care intenționează o desfăcere a distrugerilor provocate de imaginație. „Izolarea” ține separat ceea ce aparține împreună, păstrând experiențele traumatiche, dar abandonând sensurile lor emoționale, supunându-se în acest timp tabuului atingerii. Distorsiunile spațiale și temporale abundă adesea în asemenea fenomene de izolare, după cum ne-am aștepta de la legătura lor cu tabuul primordial al atingerii.

Kenosis e o mișcare mai ambivalentă decât *clinamen* sau *tessera*, și duce în mod necesar poemele mai adânc în tără-

murile sensurilor antitetice. Pentru că în *kenosis*, bătălia artistului împotriva artei a fost pierdută și poetul cade sau se scurge într-un spațiu și un timp care îl restrâng, chiar în timp ce desface tiparul precursorului printr-o pierdere de continuitate deliberată, voită. Postura sa *parè* a fi cea a precursorului (așa cum pare postura lui Keats a fi cea a lui Milton, în primul *Hyperion*), însă sensul posturii e desfăcut; postura e *golită* de întâietatea sa, care e un soi de divinitate, iar poetul care se menține în această postură devine mai izolat, nu doar de semenii săi, ci și de continuitatea propriului sine.

Care e folosul acestei noțiuni de *kenosis* poetică pentru cititorul care încearcă să descrie un poem oarecare pe care se simte silit să-l descrie? Raporturile *clinamen* și *tessera* pot fi utile în alinierea (și scoaterea din rând) a unor elemente în poeme dispartate, dar acest al treilea raport pare mai aplicabil poezilor decât poemelor. Întrucât, citind, trebuie să știm deosebi dansatorul de dans, cântărețul de cântecul său, cum ne ajută în anevoioasa noastră întreprindere ideea unei goliri de sine care caută să apere de tată, și de fapt îl desființează radical pe fiu? E acea *kenosis* a lui Shelley din *Odă vântului de la apus* o desfacere, o izolare a lui Wordsworth, sau a lui Shelley? Cine e golit mai amarnic în poemul lui Whitman *Scurgându-mă-n refluxul oceanului vieții*, Emerson sau Whitman? Când Stevens înfruntă înfricoșătoarele aurore, e oare toamna sa ori a lui Keats¹ cea care e golită de consolarea sa umanizantă? Ammons, plimbându-se printre dunele golfului Corsons, se golește de un Pretutindeni², despre care recunoaște acum că e dincolo de el, dar oare nu depinde sensul poemului de convingerea sa că Pretutindeni-ul lui Emerson

¹ Aluzie la volumul lui Wallace Stevens din 1950, *Auroarele toamnei*.

² „Sunt dune-ale mișcării,/ pilcuri ale ierbii, căile albului nisip al amintirii/ în rătăcirea pretutindeni a minții ce-oglindește// Dar Pretutindeni e dincolo de mine”, A.R. Ammons, *Golfulețul Corsons*.

era dincolo până și de marele înțelept? Palinodia pare inevitabilă în fazele târzii ale itinerarului oricărui poet romantic, dar e oare propriul său cântec acela pe care poetul trebuie să-l cânte invers? Dante, Chaucer, chiar și Spenser își pot introduce retractările în poezie, însă Milton, Goethe, Hugo retractează greșelile precursorilor mai mult decât pe ale lor. Cu poeții moderni mai ambivalenți, chiar și poeți puternici precum Blake, Wordsworth, Baudelaire, Rilke, Yeats, Stevens, orice *kenosis* goleşte puterile unui precursor, de parcă o desfacere-izolare magică ar căuta să salveze Sublimul Egoism pe seama tatălui. *Kenosis*, în acest sens poetic și revizionist, pare a fi un act de auto-abnegație, și totuși tinde să-i facă pe tați să plătească pentru păcatele lor, și poate chiar și pentru cele ale fiilor.

Ajungem așadar la formula pragmatică: „Unde a fost precursorul, acolo va fi și efebul, dar prin modalitatea discontinuă de golire a precursorului de divinitatea sa, în timp ce efebul pare a se goli pe sine de a sa”. Oricât de plângător sau de disperat ar fi poemul unei *kenosis*, efebul are grijă cadă pe moale, în timp ce precursorul cade pe tare.

Trebuie să încetăm să ne gândim la orice poet ca la un eu autonom, oricât de solipsiști ar fi poeții cei mai puternici. Orice poet e o ființă prinsă într-o relație dialectică (transfer, repetiție, greșeală, comunicare) cu un alt poet sau cu alți poeți. În a sa *kenosis* arhetipală, Sfântul Pavel a găsit un model pe care absolut niciun poet n-ar putea suporta să-l emuleze, ca poet:

Nu faceți nimic din duh de ceartă, nici din slavă deșartă, ci cu smerenie unul pe altul socotească-l mai de cinste decât el însuși.

Să nu caute nimeni numai ale sale, ci fiecare și ale altuia.

Gândul acesta să fie în voi care era și în Hristos Iisus,
Care, Dumnezeu fiind în chip, n-a socotit o știrbire a
fi El întocmai cu Dumnezeu,

Ci S-a deșertat pe Sine, chip de rob luând, făcându-Se
asemenea oamenilor, și la înfățișare aflându-Se ca un om,

S-a smerit pe Sine, ascultător făcându-Se până la
moarte...¹

Opusă acestei *kenosis*, putem stabili o caracteristică parodie *demonică*, care e *kenosis* poetică propriu-zisă, nu atât o smerire a sinelui, cât a tuturor precursorilor, și în mod necesar o sfidare a morții. Blake strigă înspre Tirzah:

Orice-i Născut din Pântec Muritor,
Se farmă în Țărână, neșovăitor
Ca să mă-nalț liber de Zămislire;
Cu tine ce mă fac, ia' dă-mi de știre.

¹ Epistola către Filipeni, 2:3-8.

INTERCAPITOL

Un manifest al criticii antitetice

Dacă a imagina e a răstălmăci, ceea ce înseamnă că toate poemele sunt antitetice față de precursorarele lor, atunci a imagina după un poet înseamnă a învăța metaforele sale pentru propriile-i acte de lectură. Critica devine astfel la rândul ei în mod necesar antitetică, o serie de abateri după acte unice de neînțelegere creatoare.

Prima abatere este a învăța să citim un mare poet precursor așa cum s-au simțit obligați să-l citească descendenții săi cei mai de seamă.

A doua abatere este a-i citi pe descendenți ca și cum am fi discipolii lor, silindu-ne astfel să învățăm unde trebuie să-i revizuim dacă e să fim găsiți de propriile noastre opere și revendicați de trăirea propriilor noastre vieți.

Niciuna dintre aceste căutări încă nu e o Critică Antitetică.

Aceasta începe atunci când măsurăm primul *clinamen* în comparație cu al doilea. Găsind care e accentul exact al deviației, ne apucăm să îl aplicăm corectiv la lectura primului grup de poeți, dar nu la a celui de-al doilea. A practica o astfel de critică antitetică asupra poetului sau poezilor mai recentă devine posibil doar când aceștia și-au găsit alți discipoli în afara noastră. Dar acești discipoli pot să fie critici, nu poeți.

Se poate obiecta împotriva acestei teorii că nu citim niciodată un poet ca poet, ci doar un poet din altul, ba chiar, citindu-l, îl introducem într-un altul. Răspunsul nostru e multiplu: negăm că pentru un cititor a existat, există sau va exista vreodată un poet ca poet. Așa cum nu putem strânge în brațe (în sens sexual sau în oricare altul) doar o singură persoană,

pentru că îmbrățișăm totodată și întreaga sa fantezie familială, tot astfel nu putem citi niciodată un poet fără a-i citi întreaga fantezie familială ca poet. Problema e reducția, și modul cel mai bun în care o putem evita. Criticile de factură retorică, aristotelică, fenomenologică și structuralistă sunt toate reductive; ele reduc la imagini, idei, lucruri date sau foneme. Criticile moraliste ori altele pronunțat filozofice sau psihologice reduc totul la conceptualizări rivale. Noi reducem – dacă o facem – la un alt poem. Înțelesul unui poem nu poate fi decât un alt poem. Nu e vorba de o tautologie, nici măcar de una de adâncime, întrucât cele două poeme nu sunt unul și același, așa cum două vieți nu sunt niciodată una și aceeași. Problema e istoria în adevăratul sens al cuvântului, sau mai exact adevărata folosire a istoriei, spre deosebire de abuzul ei, în sensurile date acestor termeni de către Nietzsche. Adevărata istorie poetică e povestea felului în care poezii ca poezi i-au răbdat pe alți poezi, tot așa cum adevărata biografie e povestea felului în care cineva și-a răbdat propria familie – sau propria dislocare a familiei în iubiți și prieteni.

Pe scurt: orice poem e o răstălmăcire a poemului părinte. Un poem nu e o depășire a anxietății, ci e acea anxietate. Răstălmăcirile poezilor, adică poemele, sunt mai drastice decât răstălmăcirile criticilor (critica), dar aceasta e doar o diferență de grad și nu de natură. Nu există interpretări, ci doar răstălmăcirii, astfel încât întreaga critică este poezie în proză.

Criticii sunt mai valoroși sau mai puțin valoroși decât alți critici numai și numai în felul în care poezii sunt mai valoroși sau mai puțin valoroși decât alți poezi. Deoarece, așa cum un poet trebuie să fie găsit de deschiderea unui poet precursor, tot astfel trebuie să fie găsit și criticul. Diferența constă în faptul că un critic are mai mulți părinți. Precursorii săi sunt și poezi și critici. Însă așa se întâmplă și cu poezii, tot mai adesea pe măsură ce istoria se lungeste.

Poezia e anxietatea influenței, e mepriză, e o perversitate disciplinată. Poezia e răstălmăcire, rea-interpretare, meza-lianță.

Poezia (ca fantezie) e Fantezia Familială. Poezia e vraja incestului, disciplinată de rezistența la această vrajă.

Influența e *Influenza* – o boală astrală.

Dacă influența ar fi sănătoasă, cine ar putea scrie vreun poem? Sănătatea e stază.

Schizofrenia e poezie proastă, deoarece schizofrenicul a pierdut puterea meprizei perverse, voite.

Poezia este astfel deopotrivă contracție și expansiune; deoarece toate raporturile revizuirii sunt mișcări de contracție, însă facerea este expansivă. Poezia bună e o dialectică a mișcării revizioniste (contracție) și o primenitoare mergere-înspre-afară.

Empson și Wilson Knight rămân cei mai buni critici ai timpului nostru, pentru că au răstălmăcit mai antitetic decât toți ceilalți.

Când spunem că înțelesul unui poem nu poate fi decât un alt poem, avem în vedere o gamă de poeme:

Poemul sau poemele precursore.

Poemul pe care-l scriem cu lectura noastră.

Un poem rival, fiu sau nepot al aceluiași precursor.

Un poem care n-a fost scris niciodată – adică, poemul pe care ar fi trebuit să-l scrie poetul respectiv.

Un poem compozit, alcătuit din acestea într-o combinație oarecare.

Un poem este melancolia poetului față de propria lipsă de întâietate. Eșecul său de a se naște pe sine nu este cauza poemului, deoarece poemele se ivesc din iluzia libertății, din sentimentul că întâietatea e posibilă. Însă poemul – spre deosebire de mintea în momentul creației – e un lucru făcut și astfel o anxietate îndeplinită.

Cum înțeleg o anxietate? Fiind anxioși noi înșine. Orice cititor profund este un Idiot Întrebător. El întreabă „Cine a scris poemul meu?” De unde și insistența lui Emerson: „În orice operă de geniu ne recunoaștem gândurile refuzate – ele se reîntorc la noi cu o anume maiestate înstrăinată”.

Critica este discursul tautologiei de adâncime, al solip-sistului care știe că e corect ceea ce vrea să spună, dar e greșit ceea ce spune. Critica e arta cunoașterii căilor ascunse ce duc de la un poem la altul.

Patru

Și acum, în cele din urmă, adevărul cel mai înalt în această privință rămâne nerostit; probabil că nu poate fi rostit; întrucât toate pe care le rostim sunt amintiri îndepărtate ale intuirii sale. Gândul prin care mă pot apropia cel mai tare de a-l rosti e următorul: când ești aproape de bine, când ai viață în tine, aceasta nu se datorează vreunei căi cunoscute și umblate; nu vei zări aici urme de pași; nu vei întâlni chipul cuiva; nu vei auzi vreun nume – calea, gândul, binele vor fi întru totul ciudate și noi. Nu vor admite exemplul și experiența. O apuci pe calea dinspre om, nu înspre om. Toți cei ce-au existat vreodată sunt sacerdoții ei uitați. Frica și speranța sunt deopotrivă inferioare ei. Chiar și speranța are în ea ceva sărăcăcios. În ceasul viziunii nu există nimic din ceea ce s-ar putea numi recunoștință, și nici bucurie în adevăratul sens al cuvântului. Sufletul înălțat deasupra pasiunilor privește identitatea și cauzalitatea eternă, percepe existența în sine a Adevărului și Dreptății, și se liniștește știind că toate merg bine. Vastele întinderi ale naturii, Oceanul Atlantic, Marea de Sud; lungile distanțe în timp, ani, secole, sunt fără însemnătate. Ceea ce gândesc și ceea ce simt leagă pe dedesubt toate stările trecute ale vieții, și toate circumstanțele, precum și prezentul meu, și ceea ce se numește viață și ceea ce se numește moarte.

EMERSON, *A te bizui pe tine însuși*

Demonizarea **sau Contra-Sublimul**

Poetul puternic trebuie să împace în sine două adevăruri: „*Ethos este daimon-ul*”¹, și „toate prin el s-au făcut; și fără el nimic nu s-a făcut din ce s-a făcut”². Poezia, în pofida agenților publicitari ai acestei idei, nu e o luptă împotriva represiunii, ci e ea însăși un fel de represiune. Poemele apar nu atât ca răspunsuri date timpului prezent, cum credea până și Rilke, ci ca răspunsuri la alte poeme. „Timpurile sunt rezistența” spunea Rilke despre viziunea poetică a unor noi lumi și vremi; dar ar fi putut spune mai bine „Poemele precursoare sunt rezistența”, întrucât acele *Befreiungen*³ care sunt poemele noi se ivesc dintr-o tensiune mai centrală decât o vedea Rilke. Pentru Rilke, istoria era indexul celor născuți prea devreme, dar, ca poet puternic, Rilke nu își îngăduia să vadă că arta este indexul celor născuți prea târziu. Nu dialectica dintre artă și societate, ci dialectica dintre artă și artă, sau ceea ce Rank avea să numească lupta artistului împotriva artei, această dialectică guvernează până și la Rilke, care a supraviețuit majorității agenților săi inhibitori, pentru că la el raportul revizionist al *daimonizării* a fost mai puternic decât la orice alt poet al secolului.

„Demonii stau la pândă și tac”, cugeta Emerson, iar demonii ascunși peste tot în Emerson sunt ușor de auzit. Când anticii vorbeau despre demoni sau daimoni, ei înțelegeau prin aceasta (după cum spune Drayton) „pe aceia care

¹ Heraclit, fragmentul B119.

² *Evanghelia după Ioan*, 1: 3.

³ Eliberări.

prin măreția minții lor se apropie de Zei. Căci a te naște dintr-un Incub celest nu e altceva decât a avea un spirit mare și puternic, departe de slăbiciunea pământească a oamenilor”. Puterea care-l face poet pe om e demonică, pentru că e puterea care distribuie și împarte (de altfel chiar sensul prim al lui *daeomai*). Ea ne distribuie sortii și ne împarte darurile, compensând acolo unde ia de la noi. Această diviziune aduce ordine, conferă cunoaștere, face dezordine acolo unde știe ea, ferește cu ignoranță pentru a crea o altă ordine. Demonii fac stricând („Marmura din pardoseli fremătătoare/ Fărâm-amarale furii ale complexității”¹), și totuși ei nu au decât vocile lor, și asta e tot ce au și poeții.

Demonii lui Ficino există pentru a aduce jos pe pământ voci din astre pentru cei privilegiați. Acești demoni *erau* influența, coborând din Saturn înspre geniul de jos, conferindu-i cea mai generoasă dintre Melancolii. Însă poetul puternic nu e niciodată „posedat” cu adevărat de un demon. Când și-a câștigat puterile, el devine și este un demon până când și dacă puterile îi slăbesc din nou. „Posedarea conduce la identificare totală”, observa Angus Fletcher. Întorcându-se împotriva Sublimului precursorului, noul poet puternic trece printr-o *demonizare*, un Contra-Sublim a cărui funcție sugerează *slăbiciunea relativă a precursorului*. Când efebul e demonizat, precursorul său e în mod necesar umanizat, și un nou ocean se revarsă în afară din ființa transformată a noului poet.

Iar Sublimul poetului puternic nu poate fi Sublimul cititorului dacă viața acestuia nu e și ea în fapt o Sublimă Alegorie. Contra-Sublimul nu îi apare ca o limitare imaginației care-și arată capacitatea. În *această* translație, singurul obiect vizibil care e eclipsat sau dizolvat e imaginea vastă a precursorului, iar mintea este pe deplin mulțumită cu faptul de-a fi aruncată înapoi asupra ei înseși. Sublimul cititorului este cel al lui Burke: o Groază plăcută de ceea ce Martin Price

¹ Versuri din poemul *Byzantium* de W.B. Yeats.

numea „contra-stresul autoconservării”. Cititorul lui Burke îi cedează simpatiei ceea ce îi refuză descrierii; el nu are nevoie să vadă decât un contur, oricât de vag. În *demonizare*, conștiința poetică amplificată vede contururi clare și îi dă înapoi descrierii ceea ce i-a dat înainte peste măsură simpatiei. Dar această „descriere” este un raport revizionist, o viziune demonică în care Marele Progenitor rămâne mare, dar își pierde originalitatea, cedând-o lumii numinosului, sfera acțiunii demonice la care e redusă acum splendoarea sa. *Demonizarea* sau *Contra-Sublimul* este războiul dintre Mândrie și Mândrie, și pentru moment e câștigat de puterea noutății.

Ca teoretician al meprizei, m-aș opri aici dacă aș putea, pentru a dezvolta ideea de *Contra-Sublim* ca stare-în-sine, fără a recurge la o teologie negativă. Dar nu există *demonizare* fără intruziunea numinosului și nicio dare de seamă a acestui raport revizionist nu poate exclude ideea de Sacru. Orice poet puternic ar vrea să spună, împreună cu Blake și Whitman, că tot ce trăiește e sacru, dar Blake și Whitman sunt atât de *demonizați*, încât nu mai sunt reprezentativi. La cei mai mulți, există un context pe fundalul căruia numinosul strălucește. Acest context este un vid, golit sau înstrăinat de poezii înșiși, în vreme ce strălucirea ne conduce înapoi la toate nefericirile divinației.

Efebul învață pentru prima oară divinația atunci când pricepe energia înfricoșătoare a *propriului său* precursor ca fiind totodată un Absolut Altul și totuși o forță care posedă. Această înțelegere, care în fazele ei incipiente pare mai degrabă darul presupunerii decât al divinației, e independentă de voință și e totuși întru totul conștientă. A divina gloria care ești deja devine o binecuvântare și un blestem, marcată de profunda anxietate a întrebării dacă ai devenit cu adevărat tu însuși. Și totuși, acest sens al gloriei, chiar dacă s-ar adevăra ca eroare în privința vieții, e necesar pentru poetul ca poet, care trebuie să obțină acum imaginația negându-i acesteia

deplina ei umanitate. Spiritul puternic al lui Nietzsche se potrivește aici:

Dacă, în tot ceea ce face, el are în vedere lipsa finală de țel a oamenilor, atunci și propriile sale acțiuni capătă în ochii săi caracterul irosirii. Dar a te simți astfel irosit ca umanitate (și nu doar ca individ), așa cum vedem floarea irosită de natură, e un simțământ deasupra tuturor simțământelor. Dar cine e în stare de acesta? Fără îndoială, doar un poet, iar poeții știu mereu cum să se consoleze pe ei înșiși.¹

Negarea precursorului nu e niciodată posibilă, pentru că niciun efeb nu-și poate permite să cedeze, chiar și numai pentru moment, pulsioni morții, întrucât divinația poetică își propune literalmente nemurirea, și orice poem poate fi definit ca evitare a unei morți posibile. Calea omului, care-l conduce prin negație, e un act primar, actul reprimării, în care omul continuă să dorească, rămâne la țelul său, și totuși neagă faptul că ar întreține conștient vreo dorință sau vreun țel în mintea sa. „Negația asistă doar distrugerea uneia dintre consecințele reprimării – faptul că subiectul imaginii respective e incapabil să pătrundă în conștiință. Rezultatul e un fel de acceptare intelectuală a ceea ce e reprimat, cu toate că în toate datele ei esențiale reprimarea persistă”. Această formulare freudiană este exact opusul *daimonizării* și reprezintă o altă limită pe care niciun poet puternic nu-și poate permite s-o accepte.

Dar ce e, cu precizie, acest „demonic” care-l transformă pe efeb într-un poet puternic? Orice conștiință care nu neagă nu poate trăi cu principiul realității. Dar necesitatea morții nu îngăduie să fie evitată pentru totdeauna, iar oamenii nu rămân oameni fără reprimare, oricât de puternică este întoar-

¹ Friedrich Nietzsche, *Omenesc, prea omenesc*, I, 33.

cerea refulatului. Legea Compensației, exprimată de Emerson prin cuvintele „nimic nu se obține pe nimic”, e resimțită până și de către poeți, constituind scurta clipă-a-clipelor în care ei sunt cu adevărat zei eliberatori. Orice va fi fiind Spiritul, o perversitate polimorfă a acestuia nu poate exista și o reprimare evitată produce doar o altă reprimare. La poeți, „demonicul” nu se distinge de anxietatea influenței și aceasta e, din nefericire, o identitate adevărată și nu doar o asemănare. Spaima cititorului de și în Sublim e egalată de anxietatea oricărui poet puternic post-iluminist de și în Contra-Sublim.

Emerson, profetul inegalabil al Sublimului American (care e întotdeauna un Contra-Sublim) ar protesta splendid împotriva șoaptei noastre întristate că în cele din urmă tot există universul morții, lumea noastră: „...Tot ceea ce numești lume este umbra acelei Substanțe care e ființa ta, creația perpetuă a puterilor gândului, a celor dependente și a celor independente de voința ta... Mă crezi odrasla circumstanței: eu îmi creez circumstanța”. Cu stimă iubitoare, cercetătorul meprizei trebuie să răspundă șoptit: „Așa e, o crezi, dar dacă circumstanța este postura poetului, împresurată de circumferința vie a precursorilor, atunci umbra substanței tale întâlnește și se contopește cu o Umbră mai mare”. Shelley, cu echilibrul său tipic englez, poate fi citat aici împotriva lui Emerson:

... un mare poet e o capodoperă a naturii, pe care un altul nu doar s-ar cuveni s-o studieze, ci e obligat s-o facă. Mai degrabă s-ar putea hotări acesta, cu aceeași înțelepciune și ușurință, că mintea sa n-ar mai trebui să oglindească tot ceea ce e încântător în universul vizibil, decât să excludă din contemplarea sa frumosul din scrierile unui mare contemporan. Pretinzând a face astfel e o îngâmfare vană în orice poet în afara celui mai mare; efectul, chiar și la acesta, ar fi căznit, nefiresc și zadarnic. Un poet e produsul combinației acelor puteri interioare care transformă natura altora; și al influențelor exterioare care stârnesc și

susțin aceste puteri; poetul nu e doar una dintre acestea, ci amândouă. În această privință, mintea oricărui om e modificată de către toate obiectele naturii și artei; de orice cuvânt și de orice sugestie cărora el le-a îngăduit să acționeze asupra conștiinței sale; e oglinda în care se reflectă toate formele și în care acestea compun o singură formă. Poezii, la fel ca filozofii, pictorii, sculptorii, și muzicienii, sunt într-un sens creatorii, iar într-un altul, creațiile epocii lor. De această subjugare nu scapă nici cei mai seamă dintre ei.

Shelley însuși e subjugat, după cum prea bine o știe, de către precursorul care crease (în aceeași măsură ca oricare altul, fie acesta și Rousseau) Spiritul Epocii. Împotriva lui Wordsworth, Shelley devine un poet puternic de la *Alastor* încolo, printr-un nou soi de elan al căutării, o mișcare ascendentă în care Spiritul e totuși aruncat în afară și în jos. Demonizarea lui Shelley e această prăbușire în sus și, mai mult decât orice alt poet (chiar și decât Rilke), Shelley ne obligă să-l vedem în compania îngerilor, partenerii demonici ai căutării totalității pe care o întreprinde.

Dezvoltându-l pe Binswanger, Paul de Man amintește „posibilitatea imaginativă a ceea ce s-ar putea numi o cădere în sus”, și coborârea care-i urmează, „posibilitatea căderii și deznădejdea de după asemenea clipe de zbor”, sau în linii mari ceea ce eu am numit *kenosis*. Acea *Verstiegenheit* a lui Binswanger (sau „Extravaganță”, în traducerea plină de spirit a lui Jacob Needleman, susținută de sensul etimologic al „rădăcirii dincolo de limite”) e amintită de către de Man ca fiind un pericol distinct al imaginației; însă căderea în sus poate fi separată ca proces, iar Extravaganța ca stare ce urmează din acesta. Aruncat în față de gloria îmbătătoare de a participa la puterea precursorului, efebul pare (cel puțin în proprii ochii) a levita, o experiență a inspirației care-l părăsește pe culmi, ridicată la o Extravaganță care e „un eșec al

relației dintre înălțime și amplitudine în sens antropologic”. Aceasta e existența umană dusă prea departe, melancolia specifică a poetului, întruchipată pentru Binswanger în mod straniu de către Solness al lui Ibsen, care doar anevoie pare potrivit unei idei atât de vaste a disproporției. Rezumatul lui Binswanger e util dacă-l citim invers, de la coadă la cap; salvarea de Extravagantă, spune el, e posibilă doar „cu ajutor din afară”, așa cum se întâmplă cu alpinistul care a mers prea departe pe marginea hăului pentru a se mai putea întoarce. Să convenim că un poet puternic, ca poet, e prin definiție dincolo de posibilitatea „ajutorului din afară” și, ca poet, ar fi distrus de către acesta. Ceea ce Binswanger vede ca patologie e doar sănătatea perversă sau sublimul atins de către poetul împlinit.

Într-un surprinzător eseu despre semnificația mișcării umane, Van Den Berg identifică trei domenii care produc asemenea semnificații: *peisajul*, *sinele lăuntric* și *privirea celui-lalt*. Dacă vom căuta semnificația mișcării poetice, în sensul ținutei și gesticii poemului similare celor ale unei persoane, acestea trei se transformă în: *înstrăinare*, *solipsism* și *privirea imaginată a precursorului*. Pentru a apropria *peisajul precursorului*, efebul trebuie să-l înstrăineze și mai mult de sine însuși. Pentru a obține un sine și mai lăuntric decât al precursorului, efebul devine în mod necesar mai solipsist. Pentru a scăpa de *privirea imaginată a precursorului*, efebul caută să-i restrângă orizontul, ceea ce lărgeste pervers *privirea*, astfel încât rareori se poate scăpa de ea. Așa cum copilul mic crede că părinții săi îl pot vedea și după colțuri, efebul simte o privire magică însoțindu-l în fiecare clipă. *Privirea dorită* e prietenoasă sau iubitoare, dar *privirea temută* dezaprobă, sau îl face pe efeb nevrednic de iubirea cea mai înaltă, îl alie-nează de tărâmurile poeziei. Mișcându-se printre *peisaje mute*, sau formate din lucruri care-i vorbesc nu atât de des și de intens pe cât îi vorbeau precursorului, efebul cunoaște și prețul unei interiorizări crescânde, o despărțire și mai acută

de tot ce are întindere. E o pierdere a reciprocității cu lumea, în comparație cu sentimentul precursorului, acela de-a fi un om căruia toate lucrurile îi vorbesc.

Demonizarea forțează înspre un Contra-Sublim, adică lucrul la care vitaliștii post-freudieni, precum Marcuse și Brown, cred evident că se referă vorbind de ceea ce Freud numea „întoarcerea refulatului”. Ca toți poeții puternici, Shelley a învățat mai bine (ca poet, poate, nu ca om), și mai bine decât ne arată orice poet din zilele noastre, că refulatul nu se poate întoarce, cel puțin nu în poeme. Întrucât orice Contra-Sublim e cumpărat cu o reprimare nouă și mai amplă decât Sublimul precursorului. *Demonizarea* încearcă să extindă puterea precursorului la un principiu mai mare decât al acestuia, însă pragmatic vorbind, ea îl face pe fiu mai demonic, iar pe precursor mai uman. Cel mai sumbru adevăr al istoriei poetice post-iluministe este prea acru pentru gustul nostru omenos și toată exuberanța dialectică a lui Nietzsche nu reușește să ascundă un adevăr pe care-l eludăm pentru binele social al academiilor. Demonul din fiecare dintre noi este Ultimul Venit; iar Oedip, orbit, este umanul, coerența totală care știe că viața nu e justificată de un fenomen estetic, chiar și atunci când acea viață e sacrificată cu totul esteticului. Schopenhauer culege aici onorurile pentru că a înfruntat adevărul, și nu Nietzsche, care va fi știut prea bine acest lucru, chiar și în *Nașterea tragediei*, în care încearcă să-și depășească întunecatul precursor combătându-l direct. Cine nu reușește oare să vadă în descrierea poeziei lirice de către Schopenhauer, spune Nietzsche, că ea e prezentată ca o artă niciodată complet împlinită? Pentru Schopenhauer, cântecul autentic arată o dispoziție mentală amestecată și divizată între simpla voință și pura contemplație. Ca fiu demonic, Nietzsche obiectează elocvent că individul care se străduiește urmărindu-și scopurile egoiste e doar un dușman al artei, și nu sursa ei. Pentru Nietzsche, omul e artist doar în măsura în

care e liber de voința individuală „și a devenit un mediu prin care Adevăratul Subiect își celebrează propria mântuire în iluzie”. Freud, cu frumoasa lui bunătate, l-a urmat pe acest Nietzsche mai timpuriu în idealismul său înalt, însă timpul a arătat înțelepciunea superioară a lui Schopenhauer. Căci oare ce altceva e Adevăratul Subiect dacă nu reprimare? Eul nu e dușmanul artei, ci mai degrabă fratele ei deplorabil. Adevăratul Subiect al artei este marele dușman al artei, înspăimântătorul Heruvim ascuns în id, pentru că id-ul este uriașa iluzie care nu poate fi mântuită. Păcatul original al artei, pe care Nietzsche îl exemplifică minunat, e că o Limbă Falsă vegetează dedesubtul naturii sau, pentru a folosi un limbaj mai puțin à la Blake, că niciun artist nu-și poate ierta originile *de artist*.

Viziunea lui Freud asupra reprimării accentuează faptul că uitarea nu e deloc un proces eliberator. Orice precursor uitat devine uriaș în imaginație. Reprimarea totală ar fi sănătoasă, însă doar un zeu e capabil de ea. Orice poet dorește să fie zeul eliberator al lui Emerson și tot mai mult poezii eșuează. În viziunea creștină, vina apare din reprimarea naturii noastre superioare sau a moștenirii morale. În viziunea freudiană, vina răsare din reprimarea instinctuală, din îngrădirea naturii inferioare. În viziunea poetică, vina provine din reprimarea naturii noastre de mijloc, spațiul în care morala și instinctul trebuie să se întâlnească și să se supună reciproc. *Demonizarea*, care începe ca un raport revizionist al de-individuării precursorului, sfârșește prin triumful dubios al cedării către acesta a întregului teren de mijloc al efebului, adică a umanității comune. În relația cu precursorul, poetul venit mai târziu se obligă pe sine la o nouă reprimare, care e deopotrivă morală și instinctuală. Unul dintre paradoxurile nebune ale poeziei engleze de după Milton e că Milton apare (cum poate și era) mai eliberat de vină, atât morală, cât și instinctuală, în comparație cu descendenții săi cei mai de seamă: Blake, Wordsworth, Shelley, chiar și Keats.

Când Shelley a rescris oda „semnelor nemuririi” a lui Wordsworth în *Imn frumuseții intelectuale*, el a trecut printr-o *demonizare* care l-a împovărat, moral și instinctual, cu un program prea intens pentru a fi continuat, chiar și de către spiritul său neobișnuit de dur și de iute. Poemele puternice care rescriu prea explicit poeme precursore tind să fie *poeme de convertire*, iar și convertirea nu e un fenomen estetic, nici chiar atunci când cel convertit trece de la Apollo la Dionysos și înapoi. Aici e util să ne amintim una dintre remarcabilele destrucții nietzscheene a intuițiilor sale esențiale:

Câtă vreme durează extazul stării dionisiace, anihilând toate stavilele obișnuite ale existenței, acesta poartă în sine un element letargic¹, care scaldă toate trăirile individuale din trecut. Această prăpastie a uitării desparte astfel lumea de toate zilele de realitatea dionisiacă. Însă de îndată ce realitatea cotidiană pătrunde din nou în conștiință, e primită cu adânc dezgust, iar fructul acestei împrejurări este o dispoziție ascetică și abulică.

În această viziune, orice influx înseamnă pierdere, iar prețul extazului e o aversiune pe care esteticul n-o poate stăpâni. De la numirea unui zeu, Whitman trece la un dezgust care împiedică orice numire:

O, cum nedumerit, împotrivindu-mă, plecat pân' la pământ,

Pe mine m-asupream c-am îndrăznit să-mi deschid gura,

Știind acum că-n mijlocul întregii vorbării ce se răsfrânge asupra-mi habar nu am avut vreodată cine sau ce sunt.

¹ Bloom traduce „ein lethargisches Element” cu „a Lethan element”, un element lethean. Fragmentul se găsește în partea a șaptea din *Nașterea tragediei*.

Dar știu că-nainte de toate poemele mele mândre, Sinele meu stă încă neprihănit, nespus, și întru totul neatins...

Dacă reîncepem de la ideea freudiană că tradiția e „echivalentă conținuturilor refulate în viața psihică a individului”, atunci funcția *daimonizării* este într-adevăr aceea de a spori reprimarea, absorbind mai în întregime precursorul în tradiție decât i-ar permite individuarea sa curajoasă. Nietzsche îl celebrează pe Oedip ca pe un alt exemplu al înțelepciunii dionisiace, deoarece el rupe „vraja prezentului și a viitorului, legea neînduplecată a individuării”, însă aici ironia nietzscheană e probabil cu totul dialectică. Efebul care se luptă și *daimonizează* trecutul nu e Oedip divinatorul, *care vede*, ci Oedip orb, aruncat în întunecime de revelație. *Demonizarea*, ca toate mitizările taților, este un moment al individuării cumpărat cu o retragere din sine, cu prețul scump al dezumanizării. Ce Sublim poate compensa violența împotriva sinelui?

Oedip cel orb este echivalentul zeului fierar schilod, Vulcan sau Thor sau Urthona, pentru că orbirea și schilodirea sunt deopotrivă mișcări castratoare, care se opresc înainte de schilodirea completă a facultății imaginației. *Demonizarea*, ca raport revizionist, e un act de automutilare, a cărui intenție e de a cumpăra cunoașterea cu un joc de-a pierderea puterilor creatoare. E un fals gest dionisiac, care reduce gloria omenească a precursorului, înapoind lumii demonice toate victoriile sale greu obținute.

Astfel ne spune Nietzsche, în privirea sa critică înapoi înspre *Nașterea tragediei*, refuzând viziunea sa de tinerețe, a unei lumi „făcute să apară, în fiecare clipă, ca o soluție de succes a tensiunilor lui Dumnezeu însuși, ca o viziune mereu nouă proiectată de acel mare suferind pentru care iluzia e singurul mod posibil al mântuirii”.

Freud a privit cu îngăduință complexul lui Oedip, doar ca pe o fază în dezvoltarea caracterului, depășită prin *Überich* (Supraeu) în rolul acestuia de fals cenzor rațional. Totuși, niciun poet ca poet nu termină o asemenea dezvoltare, rămânând în același timp poet. În imaginație, faza oedipiană se *dezvoltă invers*, pentru a îmbogăți id-ul și a-l face și mai inform. Formula *daimonizării* e: „Unde era *eul* tatălui meu poetic, acolo va fi *acesta (id-ul)*”, sau, și mai bine spus, „acolo e *eul* meu, vârtos amestecat cu *id-ul*”. Acesta e romantismul ca studiu al nostalgiilor, visul primitivizant al atâtor sensibilități glorios alienate. A *daimoniza* înseamnă a atinge acel stadiu anterior al organizării psihice în care tot ce ține de pasiuni e ambivalent, dar a-l atinge cu deosebirea care face posibil poemul, perversitatea intenționată a unei duble conștiințe centrate cu totul asupra valorii supraviețuirii poetice de a malforma întreg trecutul.

Ceea ce numesc *demonizare* e departe de agresiunea spontană, și totuși acestea două seamănă suspect de mult. Atâtea cântece triumfătoare, citite îndeaproape, par ritualuri de separare, încât un cititor precaut se poate întreba dacă poetul cu adevărat puternic a avut vreodată un inamic în afara sinelui său și precursorului său celui mai puternic. Iată-l de pildă pe Collins, invocând Frica, dar de ce ar trebui Collins să se teamă, în afară de sinele propriu și de John Milton?

Tu, căreia lumea neștiută

Cu umbrele ei toate îi-e văzută;

Tu, care vezi cu spaimă scena ireală,

Când gândul de pe ea ridic-o pală:

O, frică! Spaimă-nnebunită!

Te văd, te văd aproape-ntr-o clipită.

.....
.....

Regina-incestuoasă e-n voalu-ți înfășată,

Când fiul și bărbatul își cheamă cu-n oftat

Însingurată sună-n tăcerea fărâmată
Iar el, năpasta Tebei, nu vine niciodat'.

.....

Putere-ntunecată, fiorul gândului umil ție-ți închin,
A mea să fii, să deslușesc vedenii de demult
Spuse de barzi a căror veghe-ascult:
Și, ca să nu-ntâlnești privirea-mi blestemată,
Rămână-orice poveste-adevărată...¹

Aici, Frica e demonul lui Collins (așa după cum observa Fletcher), nebunia mai-mult-decât-poetică, îndemnându-l înspre prăbușirea ascendentă a Extravaganței. Înfruntând demonicul, Collins oscilează între Oedip clar-văzătorul și Oedip cel orb, folosind limbajul și ritmurile lui Milton din *Il Penseroso* pentru a-și demoniza precursorul, pentru a plasa frumusețea ucigătoare a lui Milton acolo unde doar *id-ul* poate sălăslui. Și totuși, cât de scump cumpără Collins acest extaz indefinit, acest Sublim tulbure! Pentru că poemul său e una cu autore-primarea cea mai adâncă a umanității înseși a poetului și prorocește exact patosul teribil al soartei sale, acela de-a ne face să ni-l reamintim mereu, în ciuda înzestrărilor lui, ca pe „sărmanul Collins”, așa cum îl numește Dr. Johnson.

Mare parte din ceea ce am numit nebunia sau „echilibrul primejdios” al Barzilor Sensibilității este pur și simplu exercițiul acestei apărări periculoase, raportul revizionist al *demonizării*. Istoria naturală a Sensibilității se reduce la mepriza deliberată a unei poezii prea conștiente de faptul că e post-miltoniană. Sublimul mijlocului de secol XVIII este subsumat de așa măsură acestei anxietăți a influenței încât trebuie să ne întrebăm dacă Sublimul reanimat n-a fost întotdeauna doar un compus al reprimării și al celebrării perverse a pierderilor, ca și cum mai puțin ar fi putut deveni mai mult

¹ Fragmente din *Odă fricii* de William Taylor Collins.

printr-o regresivitate și o auto-iluzionare continue. Cu toate acestea, nu doar extazele Sublimului încercate de către Thomson, Collins sau Cowper, sunt primejduite de sporirea cunoștințelor noastre. Dar Contra-Sublimul lui Blake, cel al lui Wordsworth, cu ele ce se întâmplă? E oare *ekstasis*, ultimul pas dincolo al viziunii romantice, în întregime doar intensitatea unei reprimări fără egal până atunci în istoria imaginației? E oare romantismul, în ultimă instanță, doar amurgul iluminismului, iar poezia profetică doar o terapie iluzorie, nu atât o ficțiune salvatoare, cât o minciună inconștientă împotriva dificilului efort uman de a menține terenul median între existența instinctuală și întreaga morală?

Dacă există răspunsuri la aceste întrebări, ele nu vor fi mai puțin dialectice decât întrebările înseși sau decât Idiotul Întrebător din lăuntrul nostru care urzește tăcut toate aceste întrebări, cu pragmatică reavoință. Mai bine să ne amintim de viziunea tatălui nostru Avraam, atunci când „căzu peste el somn greu și iată l-a cuprins întuneric și frică mare”, și de ceea ce a fost obligat să înțeleagă din această viziune cel mai pătrunzător dintre poeții Sensibilității. „Iar după ce a asfințit soarele și s-a făcut întuneric, iată un fum ca dintr-un cuptor și pară de foc au trecut printre bucățile acelea.”¹ Din întunecimea în care se găsește, Christopher Smart² e primul care strigă: „Căci iată cuptorul însuși va veni la sfârșit, după cum spune viziunea lui Avraam” și apoi adaugă, simțind înțepătura Heruvimului Ocrotitor care reprimă, o profeție mai aproape de rugă: „Căci UMBRĂ este un Cuvânt mulțumitor de la Domnul, care nu poate fi înapoiat până la venirea cuptorului”.

¹ Cartea facerii, 15:17. Bucățile aparțin animalelor jertfite de Avraam.

² Poet englez (1722-1771).

Adresa

Sanctification of the soul

Cinci

Problema este foarte simplă, dar foarte importantă. Este vorba de a ne cunoaște pe noi înșși, de a ne cunoaște pe Dumnezeu și pe ceilalți. Aceasta este calea spre fericire și pace. Dacă vrem să fim feliici, trebuie să ne cunoaștem pe noi înșși. Trebuie să știm ce vrem și să lucrăm pentru asta. Trebuie să fim sinceri cu noi înșși și cu ceilalți. Trebuie să fim responsabili pentru acțiunile noastre. Trebuie să fim iubitori și să fim iubiți. Aceasta este calea spre fericire și pace.

Dacă vrem să fim feliici, trebuie să ne cunoaștem pe noi înșși. Trebuie să știm ce vrem și să lucrăm pentru asta. Trebuie să fim sinceri cu noi înșși și cu ceilalți. Trebuie să fim responsabili pentru acțiunile noastre. Trebuie să fim iubitori și să fim iubiți. Aceasta este calea spre fericire și pace. Dacă vrem să fim feliici, trebuie să ne cunoaștem pe noi înșși. Trebuie să știm ce vrem și să lucrăm pentru asta. Trebuie să fim sinceri cu noi înșși și cu ceilalți. Trebuie să fim responsabili pentru acțiunile noastre. Trebuie să fim iubitori și să fim iubiți. Aceasta este calea spre fericire și pace.

Pentru a fi feliici, trebuie să ne cunoaștem pe noi înșși. Trebuie să știm ce vrem și să lucrăm pentru asta. Trebuie să fim sinceri cu noi înșși și cu ceilalți. Trebuie să fim responsabili pentru acțiunile noastre. Trebuie să fim iubitori și să fim iubiți. Aceasta este calea spre fericire și pace.

Cerurile își revarsă lumina și influența asupra lumii acesteia inferioare, care oglindește razele binecuvântate, deși nu le poate recompensa. Astfel, omul se poate întoarce la Dumnezeu, dar nu îl poate răsplăti.

COLERIDGE

Askesis

sau Purificare și Solipsism

Prometeul din lăuntrul fiecărui poet puternic aduce cu sine vina de-a fi devorat exact acea parte din pruncul Dionysos conținută în poetul precursor. Pentru cei veniți târziu, orfismul se reduce la un gen de sublimare, cea mai adevărată apărare împotriva anxietății influenței și cea mai mutilantă pentru sinele poetic. Astfel, recunoscând cu iubire în Socrate pe primul maestru al sublimării, Nietzsche îl vede totodată ca pe distrugătorul tragediei. Dacă ar fi trăit să-l citească pe Freud, Nietzsche ar fi văzut poate în el, cu o oarecare admirație, un alt Socrate, sosit să reînvie viziunea primordială a unui substitut rațional al satisfacțiilor inaccesibile, antitetice ale vieții și ale artei deopotrivă.

Dacă sublimarea instinctelor sexuale va fi având un rol principal în geneza poeziei e o chestiune irelevantă pentru lectura poeziei, și nu are niciun rol dialectica meprizei. Dar sublimarea instinctelor agresive este fundamentală pentru scrierea și citirea poeziei și acestea sunt aproape identice cu procesul meprizei poetice în întregime. Sublimarea poetică e o *askesis*, o cale a purificării având ca scop imediat o stare de singurătate. Intoxicat de noua forță reprimantă a unui Contra-Sublim personalizat, poetul puternic, în înălțarea sa demonică, capătă puterea de a-și întoarce energia asupra lui însuși și obține cu un preț uriaș cea mai clară victorie a sa în lupta cu marii morți.

Fenichel, fidel spiritului Fondatorului, aproape înalță un pean splendorilor sublimării. Deoarece, în viziunea lui Freud, doar sublimarea ne poate oferi un mod de gândire eliberat de

propriul trecut sexual și tot numai sublimarea poate modifica o pulsione instinctuală fără a o distruge. Poeții în special, după cum ar fi putut remarca Nietzsche, sunt ca poeți incapabili să conviețuiască atât cu o frustrare prelungită, cât și cu renunțarea stoică. Cum să ofere plăcere, dacă nu au primit deloc? Dar cum pot ei să trăiască plăcerea cea mai profundă, extazul întâietății, al nașterii de sine, al unei autonomii asigurate, dacă drumul lor spre Adevăratul Subiect și spre Adevăratul lor Sine trece prin subiectul și sinele precursorului?

Comparându-l atât de defavorabil pe Orfeu cu Avraam, Kierkegaard îl urmează pe Platon din *Banchetul*, unde poetul-poetilor e condamnat pentru moliciunea lui, care pare a însemna incapacitatea sa de sublimare. Ar părea într-adevăr ciudat să-l menționăm pe Orfeu ca pe un exemplu de spirit ascetic. Și totuși, orfismul, religia naturală a tuturor poetilor ca poeți, se oferă pe sine ca *askesis*. Orficii, care venerau Timpul ca origine a toate, și-au rezervat adevărata devoțiune pentru Dionysos, devorat de Titani, dar renăscut din Semele. Tristețea mitului constă în aceea că omul, înălțându-se din cenușa Titanilor păcătoși, poartă în sine deopotrivă răul prometeic și binele dionisiac. Orice extază poetică, întregul sens al trecerii poetului de la om la zeu, se rezumă la acest mit amar, și la fel se întâmplă cu întregul ascetism poetic, care începe ca doctrină obscură a metempsihozei, însoțită de spaimele devorării unei versiuni anterioare a propriului sine.

Transformându-se prin purificările posturii sale revizioniste, efebul este descendentul direct al oricărui adept orfic care se tăvălea prin tină și făină ca să fie înălțat din furia și mocirla existenței umane. Pentru orfici, osânda supremă era aceea de a cădea victimă compulsiunii la repetiție și astfel a căra apă cu sita în Hades. Orice exclusivitate haină resimțită vreodată de un poet occidental e de origine orfică, dar tot așa e și orice Sublim poetic de la Pindar până astăzi. Greața suferindului poetic nu se poate deosebi de sublimul ei, pentru el,

însă puțini cititori sunt la fel de antitetici precum poeții pe care-i citesc, acești zei eliberatori a căror nostalgie e mai înfepătoare decât statutul lor divin. Nietzsche e un maestru al psihologiei atunci când sesizează că poeții sunt mult mai intenși în auto-iluzionarea lor dionisiacă, decât în împărțșirea vinei noastre prometeice comune.

O filozofie a compoziției (nu a psihogenezei) e în mod necesar o genealogie a imaginației, un studiu al unicei vini care contează pentru poet, vina îndatorării. Nietzsche e adevăratul psiholog al acestei vini, care s-ar putea să se afle în centrul preocupării sale pentru voință – nu atât voința de putere, cât o contra-voință care se naște în el, căutând nu forța, ci dezinteresul pe care-l căutase și maestrul său, Schopenhauer. Deși supune dezinteresul unei transvaluări, Nietzsche rămâne bântuit de acesta.

„Nu există poate nimic mai îngrozitor în istoria cea mai timpurie a omului decât mnemotehnica sa”, remarcă Nietzsche, deoarece viziunea sa asociază orice creație a unei amintiri cu o durere groaznică. Orice datină (inclusiv, am putea presupune, tradiția poetică) e „o înlănțuire de... procese de apropiere, incluzând rezistențele folosite în fiecare caz în parte, încercările de transformare în vederea apărării sau reacției, precum și rezultatele contra-atacurilor reușite”. În *Genealogia moralei*, boala relei conștiințe e diagnosticată ca necesară și, în cele din urmă, ca reprezentând o fază în crearea zeilor de către oameni. „Poemul sever” al lui Vico privitor la originile imaginației noastre e blând în comparație cu teribila viziune nietzscheană asupra „relației dintre oamenii vii și strămoșii lor”. Sacrificiile și reușitele străbunilor reprezintă singura garanție pentru supraviețuirea societăților primitive, care trebuie să-și răsplătească morții:

... teama de strămoș și de puterea sa, conștiința unei datorii față de acesta sporesc obligatoriu, potrivit acestei logici speciale, proporțional cu puterea rasei și capătă

consistență pe măsură ce rasa devine mai victorioasă, mai independentă, mai temută și venerată... strămoșii raselor celor mai puternice vor trebui, în sfârșit, grație imaginației terorii crescânde, să capete niște forme monstruoase și să se piardă în depărtarea tenebroasă a bizarului și a nedefinitului¹ – fatalmente, strămoșul trebuia, în sfârșit, să capete înfățișarea unui zeu.²

Parte din răsplata acordată „umbrei numinoase”, insistă Nietzsche, e idealul ascetic, care la artiști înseamnă „nimic sau uneori o mulțime de lucruri”³. Împotriva idealului ascetic, Nietzsche postulează „idealul contrar” și se întreabă cu dispreț: „Unde se află voința contrară în care se exprimă un ideal contrar?”⁴ Yeats a căutat să încorporeze parte din răspunsul la această întrebare în propria operă, de la *Per Amica Silentia Lunae* încolo, și poate că Yeats dă un răspuns mai deplin (în ciuda incompletitudinii sale) decât oricare alt artist de după Nietzsche, până când, în cele din urmă, o curioasă viziune inversată a idealului ascetic vine să strice ultimele sale *Poeme și piese de teatru*.

Nu e foarte plăcut să considerăm poezia cea mai puternică drept sublimarea reușită a agresivității noastre instinctuale, ca și cum o odă a lui Pindar ar face parte din aceeași familie cu cântecele de triumf ale găștelor descrise de către Lorenz. Dar ceea ce poezii numesc Purgatoriul lor e în mare măsură ceea ce platonicienii, creștinii, nietzscheenii sau freudianii ar conveni să numească un gen de sublimare, sau apărări care funcționează ale eului. Întrucât descrierea freudiană a sublimării este cea mai prietenos reductivă, putem profita

¹ „...einer göttlichen Unheimlichkeit und Unvorstellbarkeit”, tradus de Bloom prin „a numinous shadow”, „o umbră numinoasă”.

² Friedrich Nietzsche, *Genealogia moralei*, trad. Darie Lăzărescu, București: Mediarex, 1996, pp. 105-106.

³ *Ibidem*, p. 115.

⁴ *Ibidem*, p. 173.

urmând-o în acest punct. Mecanismele defensive sunt variate în sublimare: schimbări de la pasiv la agresiv, confruntarea directă a forțelor și pulsiunilor periculoase, transformarea forțelor în opusul lor. Citându-l pe Fenichel: „În sublimare, pulsiunea originală dispare pentru că energia sa e retrasă în favoarea unei cathexis a substitutului acesteia”. Libidoul continuă să curgă, netulburat, dar e desexualizat, iar tendințele distructive sunt drenate din influxul agresiv al energiilor și dorințelor noastre.

În *Ego și Id*, Freud speculează că sublimarea e strâns legată de identificare, o identificare susținută ea însăși de deformarea scopului sau obiectului, care poate merge chiar până la transformarea în opus. Dacă introducem această speculație în contextul tipologiilor noastre evazioniste, atunci sublimarea devine o formă de *askesis*, o autocenzură căutând transformarea prin restrângerea circumferinței creatoare a precursorului și efebului deopotrivă. Produsul final al procesului ascezei poetice este formarea unui echivalent în imaginație al supraeului, o *voință poetică* pe deplin dezvoltată, mai severă decât conștiința, așadar un Urizen în fiecare poet puternic, agresivitatea lui matur interiorizată.

Lou Andreas-Salomé, pe care ne-o amintim ca pe iubita lui Nietzsche și Rilke, și de asemenea ca pe ucenica lui Freud, îl urmează pe un altul dintre faimoșii ei amanți, melancolicul Tausk, atunci când observă că sublimarea e de fapt propria noastră auto-realizare și ar putea fi numită mai bine „elaborare”. Elaborându-ne pe noi înșine, devenim deopotrivă Prometeu și Narcis; sau, mai degrabă, doar poetul puternic poate continua să fie amândouă, creându-și cultura și contemplându-și extatic locul central în aceasta. Dar pentru contemplarea aceasta el trebuie să facă un sacrificiu, întrucât orice creație-prin-evaziune, orice facere a celor veniți mai târziu depinde de sacrificiu.

În al său *Principium sapientiae*, F.M. Cornford observă faptul curios că „la Hesiod, omenirea apare pentru prima oară în legătură cu sacrificiul, atunci când Prometeu îl înșală pe Zeus cu ofrandele la ospățul de la Mekone, ca și cum sacrificiile către zei ar reprezenta, la fel ca în doctrina babiloniană, funcția primă a oamenilor. În *Cartea Facerii* de asemenea, primul păcat comis după alungarea din Eden e pricinuit de sacrificiile oferite de Abel și Cain”. Cornford concluzionează că toate sacrificiile sunt oferite pentru a reînnoi vitalitatea umană. În procesul meprizei poetice, sacrificiul diminuează vitalitatea umană, deoarece aici mai puțin înseamnă mai mult. Cu toate că am idealizat poezia occidentală încă de la începutul ei (urmându-i în aceasta pe poeții înșiși, care știau ei prea bine), scrierea (și cititul) poemelor e un proces sacrificial, o purificare care mai mult drenează decât reumple. Fiecare poem e o evaziune, nu doar a unui alt poem, ci și a sa însuși, ceea ce înseamnă că fiecare poem e o răstălmăcire a ceea ce ar fi putut fi.

Zei nu pot fi mituiți, a spus Platon, și astfel sacrificiul nu poate oferi recunoștință pentru daruri ce ar putea să vină. Dialogul *Phaidon* propune o catharsis mai adevărată pentru sufletul filosofic: „Oare această curățire nu-i cumva ce spunem adineauri: despărțirea cât mai mult a sufletului de trup și deprinderea lui de a se concentra în sine...”¹. Un asemenea dualism radical nu poate fi o *askesis* a sufletului poetic, aici separația trebuind să se producă în interiorul sufletului însuși. Interiorizarea este modalitatea de separație a poetului. Înstrăinarea sufletului de el însuși nu e intenționată, ci decurge din încercarea de a înstrăina nu doar toții precursorii, ci și lumile lor, ceea ce înseamnă a fi înstrăinat poezia însăși. Greșeala în privința vieții e necesară vieții, iar greșeala în privința poeziei e necesară poeziei.

¹ Platon, *Dialoguri*, trad. Cezar Papacostea, București: Editura Iri, 1995, p. 163.

Askesis poetică începe pe culmile Contra-Sublimului și compensează șocul involuntar al poetului în fața propriei expansivități demonice. Fără *askesis*, poetul puternic e sortit, precum Stevens, să devină iepurele-rege al nălucilor¹:

Iarba e plină

Și plină de tine. Copacii dimprejur sunt pentru tine,
Întregul întinderii și-al nopții e pentru tine,
Un sine care atinge toate marginile,

Devii un sine care umple cele patru zări ale nopții.

Săltând în înalt, departe în sus, poetul va deveni o sculptură în spațiu dacă nu reușește să se rănească pe sine *fără a se goli mai departe de inspirație*. Nu-și poate permite o altă *kenosis*. Capitulara folositoare pentru el e acum o rețezare, un sacrificiu al unei părți din sine, a cărei absență îl va individua și mai mult ca poet. Ca mecanism defensiv de succes împotriva anxietății influenței, *askesis* postulează un nou tip de reducere în sinele poetic, exprimată în general printr-o orbire purgatorială, sau cel puțin o încetare a vederii. Realitățile altor euri și ale tuturor lucrurilor exterioare sunt de asemenea diminuate, până când apare un nou stil al durității, a cărui apăsare retorică poate fi citită ca un anumit grad de solipsism.

Ceea ce poetul puternic, asemenea solipsistului, *vrea să spună* e corect, întrucât egocentrismul este el însuși un exercițiu major al imaginației. Pentru poeții puternici post-ilumiști, Purgatoriul e mereu oximoronic și niciodată doar dureros, pentru că orice restrângere a circumferinței e compensată de iluzia poetică (o amăgire, și totuși un poem puternic) a unui centru al acesteia care va rezista veșnic. Ceea ce

¹ Aluzie la poemul lui Stevens *A rabbit as king of the ghosts* (1923).

Coleridge (ca filozof, nu ca poet), numește „afara”¹, consfințirea teocentrică a lucrurilor externe, nu-l interesează deloc pe poetul puternic, ca poet. Sugerez (fără să-mi placă sugestia) că în a sa *askesis* purgatorială, poetul puternic se cunoaște doar pe sine și pe Celălalt pe care va trebui în cele din urmă să-l distrugă, precursorul său, care se prea poate să fie (deja) o figură compozită, dar care rămâne compus din poeme trecute ce nu se lasă uitate. Deoarece *clinamen* și *tessera* se străduiesc să-i corecteze sau să-i completeze pe cei morți, *kenosis* și *demonizarea* lucrează pentru a reprima amințirea morților, dar *askesis* e întrecerea propriu-zisă, lupta pe viață și pe moarte cu morții.

Totuși, dacă am istoriza toate relatările care teoretizează sublimarea, ce am putea spera să găsim în afara unei bătălii cu toți strămoșii noștri? Dacă orice auto-dezvoltare e o sublimare, și astfel doar o elaborare, cât de nesfârșită am dori să fie aceasta, câtă elaborare putem suporta? În sens pragmatic, dorim atâta cât să nu deranjeze ideile-de-ordine care ne fac să continuăm, dar, în cele din urmă, noi (eu și cei pentru care scriu) nu suntem poeți, ci cititori. Poate poetul puternic suporta să fie doar o elaborare a poetului care deține pe vecie întâietatea față de el?

Dar a existat odată o mare epocă de dinaintea Potopului, când influența era generoasă (sau astfel o credeau poeții în adâncul ființei lor), o eră care se întinde de la Homer până la Shakespeare. În miezul acestei matrice a influenței generoase îl găsim pe Dante și relația sa cu precursorul Vergiliu, care l-a mișcat pe efebul său doar spre iubire și emulație, nu spre anxietate. Da, dar deși nicio Umbră nu cade între Vergiliu și Dante, altceva îi ia locul. John Freccero dezvăluie splendid această mare sublimare, strămoașa oricărei *askesis* ulterioare încercate de poeții puternici:

¹ „Outness”, termen pe care Coleridge îl preferă „exteriorității”.

În „Purgatoriul”, XXVII, pelerinul și Stațiu și Vergiliu trec prin zidul de foc, sunt întâmpinați de înger și toate capcanele tradiționale sunt la locul lor, inclusiv multă vorbărie despre tată și fiu. Ziduri, bariere, ecouri ale tuturor temelor antice și medievale pe care ți le-ai putea imagina. Acesta e și momentul în care Vergiliu dispare din poem și e înlocuit de Beatrice. Totuși, ceea ce nu se observă îndeobște e că tot aici e și momentul în care apar cele mai multe ecouri vergiliene, inclusiv singurul citat direct din Vergiliu (în latină) din întregul poem, toate pomenite pieziș în mod intenționat: mai întâi spusele Didonei, când îl vede pe Eneas, și își amintește vechea pasiune ce-o legase de soțul ei și astfel își prorocește propria moarte pe rug: „*agnosco veteris flammae vestigia*”¹. În „Purgatoriul”, Dante folosește versul pentru a-și reaminti pasiunea sa dintâi pentru Beatrice, atunci când ea se reîntoarce: „*conosco i segni dell'antica fiamma*”. Apoi, îngerii cântă, întâmpinînd-o pe Beatrice: „*Manibus o date lilia plenis...*”². Acesta e versul folosit de Anhise pentru a indica umbra fiului lui Augustus, mort prematur, în pasajul „*Tu Marcellus eris*”, care marchează eșecul ultim în ciuda eternității Romei. Cărturarii spun că e vorba de crinii violeți ai doliului. În „Purgatoriul”, sugestia trimite evident la crinii albi ai Învierii. Pelerinul se întoarce spre Vergiliu, să-i ceară ajutor în fața acestei spectaculoase reveniri, și-și dă seama că *dolce padre* a dispărut: „*Virgilio, Virgilio, Virgilio*”, ecoul mărturisirii lui Vergiliu însuși despre neputința poeziei în povestea lui Orfeu din a patra Georgică: „*Euridice, Euridice, Euridice*”. Astfel, erosul întunecat al reginei Dido e transformat de mântuirea retrospectivă a întoarcerii Beatricei, eternitatea în ordinea politică e în sfârșit egalată de nemurirea personală a învierii, poezia devine mai puternică decât Moartea, și pentru prima dată în poem, Pelerinul e numit așa cum îl strigă Beatrice: „Dante!”.

(dintr-o scrisoare către autor)

¹ Recunosc urmele flăcării de demult.

² Aruncați crini din brațele pline.

Această numire-după-purificare este totuși ultimul element de aici care rămâne ancestral, pentru că toți maeștrii post-ilumiști se îndreaptă nu spre o împărtășire-cu-alții, așa cum face Dante după acest moment extraordinar, ci înspre un a-fi-la-sine-însuși. La Wordsworth, Keats, Browning, Whitman, Yeats și Stevens, pentru a examina o jumătate de duzină dintre figurile moderne cele mai reprezentative, *askesis* este obligatoriu un raport revizionist care se sfârșește la granița solipsismului. Am să dau exemplele în perechi – Wordsworth și Keats, Browning și Yeats, Whitman și Stevens – deoarece în fiecare caz figura mai timpurie e un precursor, dar împarte de asemenea un precursor comun cu poetul de mai târziu, respectiv Milton, Shelley și Emerson.

Iată mărețul fragment wordsworthian *Acasă la Grasmere*:

Pe când eram copil nevinovat, cu-n suflet
Căruia gingășia nu-i lipsea defel, fără-ndoială,
Trăiam (și asta-mi amintesc mai bine)
Printre neîmblânzite poște și-oarbe râvne,
Mișcările imboldului sălbatic mă-ncântau,
Mă-nflăcărau. Nimic pe-atunci nu-mi era
Mai pe plac, nicio ispită nu-mi era mai dragă
Decât aceea ce mă îndemna la cutezanță,
Tăuri adânci și hăuri negre, copaci înalți, piscuri năucitoare,
Și turle ce se clătinau: iubindu-le pe toate stam și le citeam
Statura-nfricoșată; privindu-le, lor nu mă supuneam,
Cu fapta uneori, dar tot mai des în gând.
Apoi, cu aprige porniri, la fel de înfocate,
Aflat-am de primejdii dârz întâmpinate,
Ori fără de nădejde căutate de vreunul,
Ce-și era singur păstrător al propriului țel,
Sau de câțiva, puțini, ce fără șovăire,
De dragul gloriei, armate-ntregi au înfruntat.
Da, chiar și-acum, citind istorisirii în care
Corăbii se-ncleștează îndrăzneț pe mare
Și luptă pân' la moarte, mă simt fericit
Mai mult decât s-ar cuveni cu-nțelepciune; și tânjesc,

Mă zbucium, mă înflăcărez, și-n suflet sunt acolo.
Dar știu că firea mea Natura a-mblânzit-o, poruncind
Să caut un alt freamăt ori de nu, doar pacea;
Ea m-a strunit ca pe-un șuvoi năvalnic,
Odorul munților, pe care îl coboară
Prin pajiști molcome, de și-a deprins puterea,
De și-a împlinit triumful tineresc și voia,
Pe când curgea cu vâlvă și cu bucurie.
Pe-ascuns făcut-a Firea toate acestea
Dar Cugetul consimte, Vocea sa domoală
Îmi spune: blajin să fii, și-n cele blânde,
Stăruitor afla-vei fericirea și mărirea.
De te încrezi în mine să n-ai teamă
Că-ți va lipsi ce-ai năzuit odinioară,
Fi-vor dușmani ca să te prinzi în luptă,
Și biruințe să le-ncununezi, și salturi
În care să te-avânți, întunecime s-o iscodești
Tot ce ți-a-nflăcărat tânărul suflet, dragostea,
Dorul, disprețul și căutarea fără preget,
Toate vor fi, deși cu rang schimbat,
Trăi-vor toate, moartea nu le stă-n putere.
Adio, așadar, Războinice Urzeli, adio,
Cutezanță a inimii, ce-acum privești
Tot bățăioasă, dar spre-o Cauză mai mică
Decât a Libertății încolțite, și adio,
Nădejde purtată îndelung în suflet,
De a sufla în goarna de erou cu-al Muzei suflu!

Askesis dă naștere unui Wordsworth care ar fi putut fi un poet mai mare decât cel care a devenit în cele din urmă, un creator mai exteriorizat, care ar fi avut o temă poetică dincolo de aceea a propriei subiectivități. O trunchiere cruntă face din Wordsworth inventatorul poeziei moderne, pe care o putem în sfârșit recunoaște drept lucrul diminuat care e cu adevărat. Mai pe șleau: poezia modernă (Romantismul) e rezultatul unei sublimări mai prodigioase a imaginației decât aceea prin care a avut de trecut poezia occidentală de la Homer până

la Milton. Wordsworth se găsește în poziția nefericită de a *celebra* nu doar o desexualizare, ci o pierdere autentică a „tot ce ți-a-nflăcărat tânărul suflet, dragostea,/ Dorul, disprețul, și căutarea fără preget”. El crede că „toate vor fi, deși cu rang schimbat,/ Trăi-vor toate”, însă în scurt timp poezia sa nu va mai întreține o asemenea credință.

În *Acasă la Grasmere*, răsplata așteptată pentru această sublimare e încercată imediat, în ultimul pasaj al fragmentului, care a devenit apoi faimosul „Prospect” al poemului *Excursia*. Aici *askesis* e dezvăluită în circumferința sa deplină, ca reducere a lui Milton în aceeași măsură în care e o reducere a lui Wordsworth. Și aici se ivește obsesia cea mai adâncă a lui Wordsworth, aceea a poetului monstruos de puternic:

...Cântecul meu

La locul său, cu o lumină ca de astru

Reverse-și buna influență, și fie ferit

De neprielnice înrâuriri din partea

Puterilor preschimbătoare ce-s stăpâne

Peste tot în cercu-ntunecat de dedesubt!

Într-un sonet scris cu doi ani mai târziu, adresat lui Milton, precursorul e descris asemeni felului în care Wordsworth se vede pe sine în fragmentul de mai sus:

Sufletu-ți ca o Stea trăia în sine:

Iar glasul tău ca marea răsuna

Curat ca raiul, liber și măreț...

Poetul se roagă așadar să fie o influență și să nu fie influențat, iar precursorul e lăudat pentru că *a fost ceea ce urmașul a devenit*. Izolarea pură a poetului e acum izolarea lui Milton și, întrucât l-a depășit pe Milton, poetul afirmă că s-a depășit pe sine. Wordsworth, a cărui artă depinde de reușita convingerii cititorului că relația cu euri și peisaje exterioare e

încă posibilă, e un mare maestru în a înstrăina alte euri și orice peisaj *de sine însuși*. Acest vraci vindecă doar rănila pe care tot el le-a produs.

Cu nici douăzeci de ani mai târziu, Keats se luptă cu o povară purgatorială foarte asemănătoare, nevoia de a sublima prin interiorizare „căutarea fără preget” care-i mai îngăduia lui Milton viziunea unui Război Ceresc. Dar la Keats, *askesis* e mai drastică, deoarece Heruvimul său Ocrotitor are o formă dublă: Milton și Wordsworth. Pentru Keats, purificarea devine întru totul explicită și constituie sâmburele poemului *Căderea lui Hyperion*, în care Muza Moneta îl confruntă pe poet:

„... de n-ai să poți urca treptele-acestea,
Să mori pe marmura podelei, unde ești.
Și carnea ta, de-aproape rudă cu țărâna,
Se va chirci secată, oasele-ți s-or ofili
Și vor pieri curând, în câțiva ani
Nici ochiul cel mai ager nu va găsi fărâmă
Din ce ești azi, acolo, pe marmura cea rece.
Nisipul scurtei vieți s-a scurs în ceasu-acesta,
Și nu e mână-n ceruri clepsidra-ți s-o întoarcă,
De nu te-nvrednicești pe scara făr' de moarte
Până n-apucă s-ardă aici tămâia-nmiresmată.”
Vedeam și auzeam, cu simțuri două-odată,
Atât de fin simțit-am tiranica-osândire,
Ce-amenința sălbatic cu sarcina-i prea grea.
O trudă peste poate mi s-a părut aceasta,
Tămâia ardea încă, și-atunci fără de veste
Un înghețat fior urcat-a din tălpi și prin picioare
Grăbit ca să sugrume cu mâna lui cea rece
Șuvoiul ce năvalnic în gât mi se-aduna!
Strigat-am, și a țipătului subțire-nfricoșare
Rănit-mi-a auzul, greu m-am zbatut să scap
Din amorțeala sură și primul pas să-l fac.
Încet îmi era mersul și greu, ucigător,
La inimă, răceala s-o-năbușe urca;
M-am apucat de mână, nimica nu simțea.
Cu un minut 'nainte de moartea nemiloasă

Călcăt-am prima treaptă cu talpa ca de gheață
 Și-abia de-o atinsesem, când am simțit viața
 Zbucnind în sus prin dește, și, iată, am urcat...

Ceea ce se sublimează aici e cea mai împlinită imaginație senzorială de la Shakespeare încoace. Și ceea ce sfârșește e chiar poezia lui Keats, deși poetul a mai trăit un an și câteva luni după ce a dat acest fragment major. Fără îndoială, boala sa necrutătoare este temelia de la care se înalță această viziune, dar trebuie să ne întrebăm: în sens poetic, ce anume e amorteala care aproape îl nimicește aici pe Keats? Aici *askesis* nu e a simțurilor, ci a *încrederii* poetului în ele, o credință atât de sublimă, încât nu poate fi egalată în poezia umanistă. Cu toate că e înrădăcinată în temperamentul lui Keats, această credință provine de la tânărul Milton cu al său vis deplin al posibilităților umane, o ultimă zvâcnire a sublimului renescentist, precum și de la tânărul Wordsworth, vizionarul Revoluției. Dacă poetul se purifică de acestea, el le evacuează și din splendorile mai timpurii ale Marilor săi Progenitori. Ca bărbați maturi (sau ruinați), ei au trecut prin propriile purificări, dar viziunile lor mai timpurii au rămas. Keats îndeplinește pentru ei ceea ce înșiși nu au suportat să facă: el pune sub semnul întrebării cele mai adânci și mai tulburătoare iluzii naturaliste pe care le-a generat vreodată spiritul. Și punându-le sub semnul întrebării, laolaltă cu cel mai bun sine al său, poetului i se îngăduie o viziune finală asupra lui însuși, în splendoarea unei izolări ultime:

Tace Moneta. Fără răgaz și fără reazem,
 Doar eu în slăbiciunea-mi muritoare, port
 Povara-acestei veșnice tăceri...

Duritatea stilului și frazarea ineluctabilă din *Căderea lui Hyperion* se nasc din versiunea de *askesis* a lui Keats, o umanizare care aproape că mântuiește acest amar raport revizio-

nist. La poeții mai puțin echilibrați nu există mântuire. Browning și Yeats, amândoi moștenitori vasali ai lui Shelley (iar Browning el însuși, după cum mărturisește Yeats, „o influență periculoasă” asupra sa), purced la mari auto-cenzurări în perioadele lor de poeți maturi. Sublimarea lui Browning i-a pus la dispoziție genul său propriu de monolog dramatic și, totodată, o artă a coșmarului fără pereche în literatura engleză:

XXV¹

O miriște s-ivește, un crâng odinioară
Apoi un smârc, acuma doar țărână ca un scrum
Învinsă și răpusă (nu altfel decât cum
Nebunul face-un lucru, și-apoi el îl doboară,
Hachița de și-o face, și dus e), multe ară
În jur doar tina, lutul, lipsa întinse sunt acum.

XXVI

Ici pete-ntristătoare, și vii și mohorâte,
Colo pământul searbăd abia de se înfoaie
În mușchi și-n zemuri coapte sub pieliți de buboaie.
Iacă stejarul putred, despicături urâte
Formează-o gură strâmbă la marginile-i mute
Rânjită către moarte, și moare când se-ndoaie.

XXVII

Și-mi pare că-n vecie n-am să ajung acolo!
În zare-i doar amurgul, nimic în depărtare
Nainte să-mă-ndrume! L-această cugetare
O neagră zburătoare, tovarăș lui Apollo,
Plutit-a fără a bate din aripe într-acolo
Atinsu-m-a la cușmă – e călăuza-mi oare?

¹ Din poemul *Coconul Roland ajunse la turnu-ntunecat* (1855). Termenul „childe” (childe Roland) desemnează un tânăr de neam, care n-a ajuns încă la rangul de cavaler. Browning a afirmat că poemul i s-a arătat în întregime într-un vis.

XXVIII

Căci rădicându-mi ochii, văzut-am oarecum
 În ciuda înserării, câmpia stăvilită
 De munți ce-o înconjoară – un nume prea de viță
 Pentru culmi hăde și movile ce-s grămădite-n drum.
 Cum pe furiș mă-mpresur – dezleagă-această iță!
 Și cum să scap de ele nu-i limpede nicicum.

XIXX

Și totuși mi se pare că-mi amintește, hăt
 De-o pozna ce-am pățit-o, dar când doar Domnul știe –
 Poate-ntr-un vis urât. Aici sfârșește mie
 Calea-nainte așadar. Când să dau îndărăt
 Un „trose” stârnește-ndată învinsul meu cumpăt,
 De ușa ce se-nchide, prinzându-te-n chilie!

XXX

Și amintirea m-arde, cu potopiri de flamă,
 Acesta este locul! În dreapta-s dealuri două
 Ca doi buhai abitir izbindu-și coarne nouă,
 În stânga-i culmea cheală... O, Doamne, proastă poamă
 Ce sunt, neghiob, auzi tu, ce poate ca să doarmă
 Când ce-a cercat o viață s-arată una-două!

XXXI

Căci ce se-înălță-n mijloc, nu-i oare Turnu-nsuș?
 Cu turla-i groasă oarbă, ca-n suflet un nebun,
 Cu zid de piatră sură, cum nu mai afli vreun
 Altul în lumea largă. Așa și-un spiriduş,
 Ce pe furtună arată cârmaciului totuși
 Bancul hain în clipa când vasul dă de profund.

De ce să considerăm această poezie ca fiind consecința unei *askesis*? De ce să spunem că tot *askesis* e cauza poemului lui Yeats *Cuchulain alinat*, în care eroul acceptă tovarășia lașilor ca locul său de drept în viața de apoi? „Un poet, iar nu un om onest” spune un aforism al lui Pascal. A-l revizui pe precursor înseamnă a minți, nu împotriva ființei, ci împotriva

timpului, iar *askesis* e în primul rând o minciună împotriva adevărului timpului, acel timp în care efebul sperase să-și câștige o autonomie deja pângărită de timp, devastată de alteritate.

Shelley i-a convertit inițial la poezie atât pe Browning, cât și pe Yeats, dându-le un exemplu de autonomie auto-devoatoare, un exemplu al singurei căutări care le-ar fi putut da speranța de a se recrea pe ei înșiși. Amândoi aveau să fie bântuiți de profeția morală din *Apărarea* lui Shelley, unde se spune că poeții, oricât vor fi greșit ca oameni, „au fost îmbăiați în sângele mijlocitorului și mîntuitorului Timp”. Aceasta este credința orfică și nici Browning, nici Yeats n-au fost îndeajuns de puternici pentru a trăi și a muri în puritatea ei. Orfeul lui Shelley este Poetul din *Alastor*, care vede îndeplătirea Viziunii și a Iubirii și strigă „Somnul și moartea/ Nu pentru mult ne-or despărți!”. Browning și Yeats au trebuit să se salveze pe ei înșiși din această lipsă de remușcări a căutării zădărnice, ca fii ai unui tată poetic a cărui puritate a imaginației a fost insuportabilă pentru toți descendenții.

Când Coconul Roland nu reușește, în ciuda unei pregătiri de-o viață, să recunoască Turnul Întunecat decât atunci când acesta se înalță asupra-i, sau când Cuchulain se mulțumește să coasă un giulgiu și apoi să cânte în cor cu lașii și trădătorii, condamnați cu toții (la fel precum tovarășii pierduți pe drum de Roland), ni se dau embleme radicale ale unei *askesis* și ale prețului teribil pe care îl au de plătit fiii unui erou al imaginației atât de incoruptibil. Cel mai înfricoșător lucru la Shelley e integritatea sa orfică, iuțeala unui spirit care n-are răbdare pentru niciunul dintre compromisurile fără de care existența socială, și chiar viața naturală, sunt imposibile. Scufundarea în grotesc a lui Browning și patima pentru brutalitate a lui Yeats sunt amândouă sublimări ale eroismului cvasi-divin al precursorului, al aberației sale uluitoare în Absolut. Dar spre deosebire de sublimările unor poeți de sta-

tură mai impozantă, precum Wordsworth sau Keats, în aceste trunchieri ne e mai greu să vedem că există o pierdere aproape la fel de mare pe cât câștigul, care e mai palpabil.

Noțiunea freudiană de sublimare e cantitativă și implică mereu o limită superioară dincolo de care pulsionile instinctuale se revoltă. Ca raport revizionist, o *askesis* poetică e de asemenea cantitativă, deoarece Purgatoriul poetilor e rareori un loc foarte populat. Poetul și Muza sa sunt de ajuns ca locuitori și frecvent Muza absentează. Coconul Roland și Cuchulain, eroi exploratori care cunosc înfrângerea doar prin antinomiile ei, sunt singuri, cu excepția cetelor de ciurucuri, trădători și lași a căror prezență atestă tot ce e mai echivoc în puterea grozavă a eroilor înșiși. Dar diferența dintre Roland și precursorii săi, dintre Cuchulain și consolatorii săi, constă în aceea că purificarea eroului e o *askesis*, o cale prin libertatea faptei semnificative.

Monologul lui Browning, ca și lirica vizionară a lui Yeats, e o evaziune, și astfel o trunchiere a poeziei orfice, goarna profetică a lui Shelley. La poeții americani puternici, *askesis* accentuează țelul procesului, singurătatea auto-suficientă, mai degrabă decât procesul însuși. Milton și Wordsworth, a căror influență îngemănată a creat etosul poeziei engleze post-iluministe, și-au adaptat amândoi puterea grozavă la necesitățile sublimării, însă Marele Progenitor al poeziei autentic americane n-a făcut-o. La Emerson, puterea minții și puterea ochiului se străduiesc să devină una, ceea ce face imposibilă o *askesis*:

Precum, la lumina zilei, obiectele își zugrăvesc imaginea pe retina ochiului, tot astfel, împărtășind aspirația întregului univers, ele tind să zugrăvească o copie mult mai gingașă a esenței lor în minte. Precum transformarea lucrurilor în forme organice superioare e și preschimbarea lor în melodii. Deasupra oricărui lucru stă daimonul sau sufletul său și, precum forma lucrului e reflectată de ochi,

tot astfel sufletul lucrului e reflectat de o melodie. Marea, culmile munților, cascada Niagara și orice câmp înflorit pre-există, sau supra-există, în precântări, care plutesc precum miresmele în aer, și când trece vreun om cu un auz îndeajuns de fin, le aude și se apucă să scrie notele fără a le dilua sau a le degrada. ...Această percepție, care se exprimă prin ceea ce se numește Imaginație, e un mod superior al văzului, care nu se obține prin studiu, ci prin așezarea intelectului acolo unde și în ceea ce vede; prin împărtășirea căii sau circuitului lucrurilor prin forme, făcându-le astfel translucide pentru văzul celorlalți.

Acesta este Sublimul American, care nu dă principiul plăcerii pe cel al realității. Văzul, cel mai tiranic dintre simțurile trupesti, de care natura l-a eliberat pe Milton, și de care Wordsworth a eliberat natura, e în poezia americană o patimă și un program. Acolo unde domină fără trunchiere ochiul, *askesis* tinde să se concentreze asupra conștiinței pe care o are sinele despre ceilalți. Solipsismul marilor noștri poeți – Emerson, Whitman, Dickinson, Frost, Stevens, Crane – e sporit de refuzul văzului de-a se purifica. Realitatea se restrânge la Minele și la Non-Minele (trupul și natura mea) emersoniene și îi exclude pe toți ceilalți, în măsura în care precursorii n-au devenit părți inseparabile ale Minelui.

În *Trecerea cu feribotul în Brooklyn*, Whitman vede „amurgul, și revărsarea fluxului, și retragerea mării la reflux” și e alinat de gândul că alții care vor veni după el vor vedea ce și cum a văzut el. Dar poemul său maiestuos, ca toate operele sale împlinite, se concentrează doar asupra sinelui izolat și asupra văzului emersonian, care nu e departe de practica șamanică și are foarte puține în comun cu observația celor exterioare. La Whitman, izolarea emersoniană se adâncește, ochiul devine și mai tiranic și, pe măsură ce puterea ochiului se identifică cu soarele, o *askesis* uriașă se împlinește:

Orbitor și înfricoșat, ce iute răsăritul m-ar ucide
De n-aș putea acum și în veci un răsărit să scot din mine.

Orbitori și înfricoșați precum soarele și noi ne ridicăm,
Căci ne-am aflat al nostru O suflete al meu în pacea și
răcoarea Zorilor.

Glasu-mi urmează ceea ce ochii nu pot să vadă,
Cu rotirea limbii-nconjur lumi și volume de lumi.

De ce să-i spunem *askesis* acestei expansivități nemăsurate? Ce e dat sublimării în această amplificare enormă a lui Emerson? Ce trunchiere face din Whitman acel glas care vede chiar și acolo unde văzul nu pătrunde? Dacă nimic nu se obține pe nimic, după cum insistă emersoniana lege a Compensării, pentru ce pierdere e răsplătit bardul emersonian cu acest răsărit solipsist? Pierdere e ceea ce Emerson numește „o mare Înfrângere” (un exemplu al acesteia fiind Cristos), și Emerson adaugă: „cerem biruința”. Cristos „a făcut bine..., dar acela ce va să vină va face și mai bine. Minte pretinde o manifestare mult mai înaltă a caracterului, una care se va face pe sine bună și pentru simțuri, ca și pentru suflet”. Întruparea lui Whitman în soare e o mare Înfrângere emersoniană, o revărsare înăuntru ce conține o scurgere înafară, o *askesis* a profeției lui Emerson despre Marele Bard ce va să vină:

Trece soarele toamnei în sudu-ndepărtat,
Cum trece Whitman pe țărmul roșietic.
Cântă și glăsuie cele ce-s parte din el,
Lumi care-au fost și-o să fie, moarte și zi.
Nimic nu-i final, cântă el. Nimeni nu va vedea sfârșitul.
Barba-i e de foc, iar toiagul de flăcări îi saltă.

Analiza ascezei poetice trebuie în cele din urmă să ajungă la Stevens, a cărui operă e dominată de acest raport revizionist.

Stevens, care avea „o pasiune pentru da”, s-a împotrivit propriilor sublimări riguroase. Poetul regretă că nu e „un maestru/ mai sever și mai sâcâitor”, dar n-a fost deloc ascetic în spirit și s-ar fi mulțumit să-și facă poemele și mai asemănătoare unui ananas¹. Patima sa dintâi este aspirația orfică a lui Emerson și Whitman, căutarea unui Sublim american, însă anxietatea influenței a malformat această patimă, iar Stevens și-a dezvoltat ulterior tendința să vorbească într-un fel mai reductiv decât el însuși putea să suporte. În poemele sale cele mai bune, Stevens s-a străduit să „facă vizibilul puțin mai greu/ De văzut”, sfidând tradiția căreia îi aparținea, dar în întreaga sa poezie purificarea-prin-singurătate tinde spre o amplitudine neîntâlnită nici chiar la Emerson, Whitman, sau Dickinson. „Ochiul lui Freud”, scrie Stevens, „a fost microscopul potenței”, iar Stevens, în mai mare măsură decât orice alt poet modern, a compus în mod firesc dinăuntru stării de a fi Omul Psihologic. La Stevens, sublimarea e o trunchiere a sensibilității lui Keats, aceea a unei minți care a ascultat porunca Monetei de a „se gândi la pământ”, doar ca să descopere că un asemenea gând nu e de ajuns:

Nimic nu poate fi mai furișat decât
Felul în care luna se mișcă înspre noapte.
Dar cea ce i-a fost mamă se întoarce, plângând la pieptul lui.

Fructul roșu, pârguit, din frunze rotunde o-nmiresmează
Cu mirodeniile roșii ale verii,
Dar cea pe care a iubit-o se face rece la atingerea-i ușoară.

Și ce folos că e pământu-adeverit,
Că e deplin, că e-un sfârșit,
Că-n sine-i de ajuns?

¹ Aluzie la poemul lui Stevens din 1947 *Someone puts a pineapple together* (*Cineva alcătuiește un ananas*). Forma ananasului e pentru Stevens o analogie a obiectului ca „sumă a complicațiilor sale, văzute/ Și nevăzute. Aceasta-i lumea fiecăruia”.

La Stevens, cititorul se confruntă cu o *askesis* a întregii tradiții romantice, a lui Wordsworth ca și a lui Keats, a lui Emerson ca și a lui Whitman. Niciun poet care are măcar pe jumătate puterea lui Stevens n-a ales o autocenzurare atât de amplă, n-a sacrificat într-atât pulsionile instinctuale în numele întârzierii sale. Revizuiindu-se pe sine, Freud ajunge la concluzia că anxietatea produce reprimarea, și nu invers, o înțelegere exemplificată pretutindeni în poezia lui Stevens. În imaginație, Stevens știe că atât eul cât și id-ul sunt sisteme organizate, ba chiar organizate unul împotriva celuilalt, dar e poate mai bine că nu știe că anxietățile eului său în privința întâietății și originalității sunt mereu provocate de absorbția în id a precursorilor, care lucrează astfel în el nu ca puteri care cenzurează, ci aproape ca moduri ale vieții instinctuale. Cu temperamentul unui umanist romantic și anxietățile unui ironist reductiv, Stevens a devenit un amestec uluitor de tulpini poetice, unele străine, altele proprii sieși. Stevens demonstrează că poezia modernă cea mai puternică e creată prin *askesis*, dar ne lasă întristați din cauza trunchierii a ceea ce ar fi putut săvârși, dacă ar fi fost eliberat de necesitățile teribile ale meprizei, dacă ar fi fost de pildă eliberat de Emerson aici:

După-amiaza-i limpede-un izvor

Prea dilatat, prea irizat, pentru-a fi mai mult decât domol,

Prea mult asemenea gândirii ca mai puțin de-un gând să fie,

Părintele și patriarhul său cel mai nedeslușit,

O măreție zilnică a cugetării,

Ce vine și se duce în ale ei tăceri,

Gândim, așadar, precum soarele străluce-au ba.

Gândim tot astfel precum vântul lunecă pe câmp, pe iaz

Sau punem mantii vorbelor deoarece

Același vânt, cum se înalță și se-nalță, scoate-un sunet

Ca ultima-amuțire a iernii la sfârșit.

Noul cărturar, înlocuindu-l pe cel vechi, cuget-o clipă

La fantezia-aceasta. Caută
Un om despre care se poate da socoteală.

Căutarea unui om despre care se poate da socoteală, o căutare care e o diminuare a mai largului vis emersonian, amenință a fi nu ceea ce Emerson numea o mare Înfrângere, ci acel gen de înfrângere care se potrivește spiritului ascetic, sau o înfrângere a poeziei înseși.

Apophoreta

sur Peinture de la

Sase

Empoche, auquel on la met

et on la met dans la poche

de la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

dans la poche, et on la met

9402

Nu-i loc s-arunci o ancoră
Nici somn nu este, și nici moarte;
Cei ce par morți, trăiesc.

EMERSON

Apophrades

sau Reîntoarcerea morților

Empedocle susține că la moarte *psyché* se întoarce în focul din care s-a născut. Însă demonul nostru, în același timp vinovăția noastră și mereu potențiala noastră divinitate, a venit la noi nu din foc, ci de la precursorii noștri. Focul furat zeilor a trebuit să fie înapoiat; însă demonul n-a fost furat, ci moștenit, și la moarte e dat mai departe efebului, celui venit târziu care poate accepta crima și divinitatea laolaltă.

Genealogia imaginației trasează obârșia demonului și niciodată a *psyché*-ei, însă sunt numeroase asemănări între cele două obârșii:

Se poate ca o viață să fie o pedeapsă

Pentru o altă viață, și viața fiului pentru a tatălui la fel.

Se poate ca opera unui poet puternic să ispășească pentru opera unui precursor. Pare și mai probabil ca viziunile mai târzii să se purifice pe seama celor de dinainte. Însă morții puternici se reîntorc, atât în poeme, cât și în viața noastră, și nu se întorc fără a-i întuneca pe cei vii. Mai ales poetul puternic ajuns la deplina maturitate e vulnerabil în fața acestei ultime faze a relației sale revizioniste cu morții. Această vulnerabilitate e mai vizibilă în poemele care caută o limpezime ultimă, care încearcă să fie declarații definitive, teste ale darului unic al poetului puternic (sau ale acelui lucru pe care acesta vrea să ni-l reamintim ca pe darul său unic):

M-am deșteptat, și pentru-o vreme

Vedenia de codri și-ape mai părea s-adaste,

Deși amiază era-acum, și-o urmă-alene
De străluciri cerești și mai presus de-acele
Ce cad din soare pe meleaguri pământene

Și-i locul plin de sunete vrăjite, ele
Se-unesc în cânt uitat, ce năucește mintea...

Aici, aflat la sfârșitul său, Shelley se deschide din nou
înspre groaza „intimărilor” lui Wordsworth și cedează „lumi-
nii obișnuite a-zilei” venite de la precursorul său:

...smuls din mulțime-am fost
Pe mine dulcea floare nu mult m-a-ntârziat;
Cum nici însingurarea, nici umbre fără rost,

Pe mine, nici cântul uitării ce-i de izvor iscat;
Pe mine, nici năluca-aievea a Formei timpurii
Ce mișcă de la sine – nu, eu m-am aruncat

Drept în talazul groaznic al viei vijelii
Și-am înfruntat acolo cu pieptul despuiat
Lumina rece, suflu-i ce-ndată mă sluți¹.

În 1822, pe când Shelley trăia această ultimă viziune,
poetul Wordsworth era mort demult (deși omul Wordsworth
avea să-i supraviețuiască lui Shelley timp de douăzeci și opt de
ani, până în 1850). Însă poeții puternici se tot întorc din
morți, dar doar prin mijlocirea mediumnică cyasi-voită a altor
poeți puternici. Problema crucială este *cum* se reîntorc, deoa-
rece dacă se reîntorc intacti, atunci întoarcerea lor îi sărăcește
pe poeții de după ei, condamnându-i să fie pomeniți – asta
dacă vor mai fi pomeniți – drept aceia care au sfârșit în
sărăcie, într-o imaginație nevoiașă pe care ei înșiși n-au putut
s-o satisfacă.

¹ Fragment din *Triumful vieții*, ultimul poem al lui Shelley.

Așa-numitele *apophrades*¹, zilele întunecate, de rău augur, în care morții se întorceau să locuiască în vechile lor case, li se întâmplă și celor mai puternici dintre poeți, însă la cei mai puternici dintre cei puternici există o ultimă și măreață mișcare revizionistă care purifică până și acest ultim influx. Yeats și Stevens, cei mai puternici poeți ai secolului nostru, Browning și Dickinson, cei mai puternici din secolul XIX, ne oferă exemple grăitoare ale celui mai viclean raport revizionist. Întrucât toți aceștia ajung la un stil care capturează și păstrează în mod straniu înțâietatea asupra precursorilor, astfel încât tirania timpului e aproape răsturnată și putem crede, în momente de uluire, că poeții sunt *imitați de către strămoșii lor*.

Cu această observație doresc să deosebesc fenomenul de afirmația plină de spirit a lui Borges conform căreia artiștii *își creează* precursorii, așa precum Kafka al lui Borges îl creează pe Browning al lui Borges. Eu am în vedere ceva mai drastic și (probabil) mai absurd, și anume triumful de a-l fi plasat astfel pe precursor în opera urmașului încât anumite fragmente din operele *sale* par nu să anunțe venirea acestuia, ci să fie ele însele îndatorate reușitelor urmașului, ba chiar (în mod necesar) să fie diminuate de splendoarea superioară a acestuia. Morții cei puternici se reîntorc, dar în culorile noastre și vorbesc cu vocile noastre, cel puțin în parte, cel puțin în anumite momente, care depun mărturie despre persistența noastră, nu despre a lor. Dacă se reîntorc în întregime cu puterea lor, atunci și triumful e al lor:

De marginile culmii ne e teamă
Când cugetăm la cei dragi sau la morți;
Nu poate fantezia face totul fără seamă

¹ *Apophrades hemerai*, zile nefaste în calendarul atenian.

În al luminii ultim loc mai pot trăi doar cei
 Ce, fără păsări-a mai fi, din aripi bat
 În golul ce-i în lucruri imens, nemăsurat.

Roethke spera ca asta să fie faza târzie a poeziei sale, dar din nefericire e Yeats din volumele *Turnul* și *Scara șerpuită*. Roethke spera ca pasajul de mai jos să fie un Roethke târziu, dar din nefericire e Eliot din cele *Patru Cvartete*:

Toate călătoriile-s la fel, cred:
 Mișcarea e către înainte, după câteva ezitări,
 Și pentru o vreme suntem într-un tot singuri,
 Ocupați, fără îndoială, cu noi înșine...

Mai e un Roethke târziu care e Stevens din *Călătorind spre vară*, și un Roethke târziu care e Whitman din *Liliacul*, dar din păcate foarte puțin din Roethke cel târziu e într-adevăr un Roethke târziu, pentru că la el *apophrades* sunt devastatoare și îi storc toată puterea, putere care se împlinise totuși mai înainte, devenind oarecum a sa. Cât despre *apophrades* în sensul pozitiv, revizionist al termenului, nu găsim nicio urmă de așa ceva la Roethke; nu există în Yeats sau Eliot, în Stevens sau Whitman, pasaje care să lase impresia izbitoră că ar fi fost scrise de Roethke. În sordidul splendid din poemul *Sfântul Graal* al lui Tennyson, în vreme ce Percival trece prin aventura sa dezastruoasă, putem avea halucinația de a crede că Poetul Laureat e influențat peste măsură de *Țara pustie* a lui Eliot, întrucât și Eliot a devenit maestru în a inversa *apophrades*. Sau, mai aproape de prezent, reușita lui John Ashberry din puternicul său poem *Fragment* (din volumul *Dublul vis de primăvară*), ne trimite înapoi la Stevens, și descoperim cu oarecare stânjeneală că uneori Stevens sună cam prea mult a Ashberry, o reușită pe care n-aș fi crezut-o cu putință.

Stranietatea adăugată frumuseții de *apophrades* pozitive este de acel gen al cărui comentator eminent a fost Pater. Poate că stilul romantic în întregime depinde de o manifestare reușită a celor morți în veșmintele celor vii, ca și cum poezilor morți li s-ar da o libertate mai suplă decât aceea pe care ei înșiși au găsit-o pentru sine. Comparați-l pe Stevens din *Le monocle de mon oncle* cu *Fragmentul* lui John Ashberry, cel mai legitim dintre fii lui Stevens:

Precum un învățat anost, privesc cu dragoste
O-nfățișare veche ce atinge-o minte nouă.
Vine, înflorește, își poartă roada și-apoi moare.
Tropul mărunț arat-o cale a adevărului.
Floarea noastră-i dusă. Îi suntem fructul.
Două tigve-aurii atârnă-n vița noastră,
La vreme de toamnă, atinse de brumă,
Sănătos îngroșate, devenite grotești.
Atârnăm ca dovleceii buboși, dungați, vârstați,
Cerule hohotitor ne va vedea pe amândoi
Doar coji spălate de ploile putrede ale iernii.

Le monocle, VIII

Precum naramza sângerie avem un singur
Vocabular doar pulpă și doar coajă și vedem
Prin praful inciziilor locul din centru
În jurul căruia se rotesc imaginațiile noastre.
Alte cuvinte, căile vechi doar capcane și-accesorii
Menite a instala schimbarea-n jurul nostru, ca o grotă.
Nu e nimic de râs
În asta. A separa miezul
Dezechilibrului nostru, și totodată a-i sprijini
Corola de lalea întreagă, e-un bine-nchipuit.

Fragment, XIII

O viziune mai veche asupra influenței ar observa că a doua strofă „derivă” din prima, dar cunoașterea raportului revizionist al apofradelor dezvăluie triumful relativ al lui

Ashberry în meciul său involuntar cu morții. Această vână poetică, deși semnificativă, nu e fundamentală la Stevens, însă constituie măreția lui Ashberry ori de câte ori, cu nespusă greutate, răzbate la propria-i libertate. Când citesc *Le Monocle de Mon Oncle* acum, izolat de alte poeme ale lui Stevens, mă simt silit să aud vocea lui Ashberry, întrucât acest mod a fost capturat de către el, fără scăpare și poate pentru totdeauna. Când citesc *Fragmentul*, tind să nu fiu conștient de Stevens, deoarece prezența sa a fost transformată într-una benignă. În poezia mai timpurie a lui Ashberry, printre promisiunile și splendorile primului său volum, *Niște copaci*, dominația copleșitoare a lui Stevens e imposibil de evitat, deși un *clinamen* față de maestru se vedește deja:

Tânărul prinde o căsuță pentru păsărele
De marea cea albastră. Se îndepărtează
Și ea rămâne prinsă. Acum apar

Și-alți oameni, dar ei trăiesc în cutii.
Marea îi ocrotește ca un zid.
Zei venerează desenul schițat

Al unei femei, în umbra mării
Care continuă a scrie. Există
Coliziuni, comunicări pe mal

Sau toate secretele au dispărut când
A plecat femeia? E pasărea amintită
În dările de seamă ale valurilor, sau a avansat uscatul?

Le livre est sur la table, II

Acesta e modul poetic din *Bărbatul cu chitara albastră* al lui Stevens, și Ashberry încearcă să se abată urgent de la o viziune a cărei severitate nu o poate suporta:

Încet iedera de pe pietre
Devine piatră. Femeile devin

Orașe, copiii devin câmpuri
Iar bărbații din valuri devin marea.

E-acordul ce falsifică.
Marea se-ntoarce asupra bărbaților,

Câmpurile prind copiii în cursă, piatra
E-o buruiană și toate muștele sunt prinse,

Fără de aripi, veștejite, dar trăiesc.
Și vrajba se mărește doar.

Și mai adânc în pântecul întunecat
Al timpului, timpul crește pe piatră.

Bărbatul cu chitara albastră, XI

Poemul timpuriu al lui Ashberry sugerează că există „coliziuni, comunicări” între noi, chiar și în înfruntarea cu marea, un univers al simțului care-și impune puterea asupra minților noastre. Dar poemul-părinte, deși se rezolvă printr-un cvasi-confort asemănător, îl hărțuiește pe poet și pe cititorii săi cu descoperirea mai intensă a faptului că „vrajba se mărește doar” când „coliziunile și comunicările” noastre sună pe fundalul ritmurilor mai largi ale mării. În vreme ce tânărul Ashberry încearcă în zadar să-și îmblânzească tatăl poetic, Ashberry cel matur din *Fragment* își subminează, ba chiar își capturează precursorul, cu toate că pare a-l accepta mai deplin. Efebul poate să nu fie amintit în dările de seamă ale tatălui, însă viziunea sa proprie a avansat. Stevens a ezitat aproape până în ultima sa fază, incapabil să adere sau să respingă ferm ideea insistentă a romantismului înalt, conform căreia puterea minții poetului poate triumfa asupra universului morții, sau asupra lumii înstrăinate a obiectelor. Nu în

fiecare zi, spune Stevens în *Adagia*, se aranjează lumea într-un poem. Discipolul său Ashberry, în disperarea sa nobilă, îndrăznește să folosească dialectica meprizei pentru a implora lumea să se aranjeze zilnic într-un poem:

Ce să-nțeleg din asta? Luciul
 Atâtor exproprii identice, smulse
 Din mâna executorului, ca o judecată și totuși
 Un mediu al văzului? Că doi oameni se pot
 Izbi în amurgul acesta înseamnă că timpul
 Căutării oarbe după hrană s-a destrămat: spațiul era
 Magnific și uscat. În serile serbede
 Din lunile ce-au urmat, ea-și amintea că
 Anomalia îi vorbise, cuvinte ca niște plaje răzlețe
 Pământii sub semnele văzduhului ce avansau.

Cu această ultimă strofă din *Fragment*, Ashberry se întoarce exact în punctul din *Le livre est sur la table*. Există „coliziuni, comunicări pe mal”, dar acum ele sunt „izbiri în amurg”. Întrebării „A avansat uscatul?”, din poemul timpuriu, îi răspund negativ plajele răzlețe și pământii, dar și „semele văzduhului ce avansau”. În altă parte din *Fragment*, Ashberry scrie: „Așa cugetase strămoșul, și totul/ Se întâmplă așa cum prorocise, dar într-un fel oarecum amuzant”. Puterea unor *apophrades* pozitive îi conferă căutătorului înțelepciunea dură a proverbialului poem intitulat pe bună dreptate *Mai degrabă se drege*, care sfârșește astfel:

... învățând să accept
 Mila clipelor grele, așa cum ți se împart,
 Pentru că asta e fapta, această nesiguranță, această pregătire
 Neglijentă, aruncând încovoiat semințele în brazdă,
 Pregătindu-mă să uit și să mă întorc mereu
 La cheiul de unde-am pornit, în ziua aceea de demult.

Aici Ashberry atinge unul dintre misterele stilului poetic, însă doar prin individuarea meprizei.

Misterul stilului poetic, exuberanța care face frumusețea oricărui poet puternic, e înrudită cu încântarea provocată eului matur de propria individualitate, care se reduce la misterul narcisismului. E acel narcisism pe care Freud îl numea primar și normal, „complementul libidinal al egoismului instinctului de autoconservare”. Iubirea poetului puternic pentru propria poezie, *ca ea însăși*, trebuie să excludă realitatea oricărei alte poezii, cu excepția a ceea ce nu poate fi exclus, identificarea inițială cu poezia precursorului. După Freud, orice îndepărtare de narcisismul inițial duce la dezvoltarea eului sau, în termenii noștri, orice exercițiu al unui raport revizionist care îndepărtează de identificare *este* procesul numit în genere dezvoltare poetică. Dacă orice deplasare a libidoului asupra unui obiect își are într-adevăr originea în libidoul centrat asupra eului, atunci putem presupune și că experiența inițială a efebului de a fi găsit de un precursor e posibilă doar printr-un exces de iubire de sine. Când e stăpânit de o imaginație capabilă, de poetul puternic care a persistat în puterea sa, raportul *apophrades* devine nu atât o întoarcere a morților, cât o celebrare a întoarcerii auto-exaltării timpurii, care a făcut de la bun început posibilă poezia.

Poetul puternic privește în oglinda precursorului său căzut și nu-l vede nici pe acesta, nici pe sine însuși, ci un dublu gnostic, alteritatea întunecată sau antiteza spre care au tânjit atât el, cât și precursorul, dar s-au temut să devină. Din această evaziune, cea mai profundă dintre toate, se constituie impostura complexă a unor *apophrades* pozitive, făcând posibile ultimele faze poetice la Browning, Yeats, Stevens – care au triumfat cu toții asupra bătrâneții. Volumul *Asolando* al lui Browning, *Ultimele poeme și piese de teatru* ale lui Yeats și secțiunea „Stânca” din *Poemele alese* ale lui Stevens sunt toate manifestări uimitoare de *apophrades*, ale căror intenție

și efect sunt în parte a ne face să citim altfel – adică să-i citim pe Wordsworth, Shelley, Blake, Keats, Emerson și Whitman altfel. E ca și cum faza finală a marilor poeți moderni există nu pentru ultimele afirmări ale unor credințe de-o viață, nici pentru palinodii, ci mai degrabă pentru plasarea și reducția ultimă a strămoșilor. Însă asta ne duce drept la problema centrală a raportului *apophrades*: există oare o anxietate a stilului distinctă de anxietatea influenței, sau sunt acum cele două anxietăți una singură? Dacă argumentarea din această carte este corectă, înseamnă că în ultimele trei secole subiectul ascuns al aproape întregii poezii a fost anxietatea influenței, teama oricărui poet că nu i-a rămas nici o operă adevărată de creat. E limpede că o anxietate a stilului există de când există standarde literare. Dar am văzut conceptul de influență (și moralul subaltern al poetului) schimbându-se odată cu dualismul post-iluminist. S-a schimbat și anxietatea stilului când a început anxietatea influenței? A fost povara individuării unui stil, acum intolerabilă pentru toți poeții noi, la fel de grea înainte de dezvoltarea anxietății influenței? Când deschidem astăzi un volum de debut, ascultăm pentru a găsi o voce distinctă, dacă putem, și pentru a vedea dacă vocea nu se deosebește deja de precursorii și contemporanii ei, apoi tindem să nu mai ascultăm, orice ar încerca vocea să ne spună. Dr. Samuel Johnson avea o înțelegere foarte fină a anxietății influenței, și totuși testa orice poet nou întrebând dacă vreun nou conținut se dezvăluie în poezia acestuia. Detestându-l pe Gray, Johnson s-a simțit totuși obligat să-i aducă lauda cea mai de presus, întâlnind la acesta noțiuni care i se păreau originale:

Cimitirul abundă în imagini care-și găsesc oglindire în orice minte, precum și în sentimente înspre care orice inimă răspunde cu un ecou. Cele patru strofe care încep de la „Dar chiar și-aceste oase” mi se par originale: n-am mai întâlnit noțiunile de acolo nicăieri; și totuși acela care le

citește se convinge pe sine că le-a simțit întotdeauna. Dacă Gray ar fi scris astfel mai des, ar fi fost zadarnic să-l criticăm și fără de folos să-l laudăm.

Noțiuni originale pe care orice cititor le-a simțit, sau e convins că le-a simțit; un lucru mai dificil decât ne lasă să întrevădem faimosul pasaj din Johnson. Dar are acesta dreptate considerând strofele originale?

Dar chiar și-aceste oase de-injurii sunt păzite
De monumentul firav ce asupra-i rădicat
Cu slovele-i stângace, figurile-i cioplite
Cerșind celui ce trece tributul-unui oftat.

Și numele și anii, o muză neînvățată
Le-a însemnat aicea, în locul cel de jale,
Cuvinte din Scriptură nenumărate-arată
Celor fără de carte, a morții rece cale.

Căci cine dintre cei ce-i sunt Uitării pradă,
Făpturi dragi date grijii, vreodat-a abdicat,
Și a părăsit a zilei încântătoare-ogradă
Fără-a privi în urmă, tânjind la ce-a lăsat?

Celui plecat i-e reazăm o inimă iubită,
Și lacrimi pioase ochii închiși voiesc;
Chiar și-n mormânt natura se face auzită,
Chiar subț cenușa noastră a lor focuri mocnesc.

Swift, *Odiseea* lui Pope, Belial al lui Milton, Lucrețiu, Ovidiu și Petrarca sunt cu toții printre precursorii lui Gray aici, pentru că, poet extraordinar de erudit, Gray scria rareori fără a se raporta deliberat la aproape toți strămoșii literari posibili. Johnson era un critic la fel de erudit; de ce laudă așadar aceste strofe pentru o originalitate pe care nu o au? Un răspuns posibil ar fi că anxietățile cele mai adânci ale lui Johnson sunt exprimate deschis în aceste strofe, și a găsi un

contemporan care spune ceea ce tu însuși simți și mai adânc decât el, și totuși ești inhibat de la a exprima, înseamnă a te lăsa convins și a vedea mai multă originalitate decât există de fapt. Strigătul strofelor lui Gray cere exact acea nemurire minimă și cu sens figurat pe care anxietatea influenței ne-o interzice. Ori de câte ori sensibilitatea aspră a lui Johnson găsește conținuturi noi în literatură, e îndreptățită presupunerea că reprimarea johnsoniană e și ea implicată în aceste descoperiri. Dar pentru că Johnson e un cititor universal, el ilustrează o tendință întâlnită la mulți alți cititori, aceea de a fi găsit decisiv de către noțiunile pe care le evită în propria minte. Johnson, care ura stilul lui Gray, a înțeles că în poezia acestuia anxietatea stilului și anxietatea influenței deveniseră de nedeosebit, dar l-a iertat totuși pe poet pentru acel pasaj în care universalizează anxietatea autoconservării într-un patos general. Scriind despre sărmanul său prieten Collins, Johnson se gândește la Gray atunci când observă: „a făcut paradă de lucruri desuete, când acestea nu erau vrednice a fi readuse la viață; și a schimbat ordinea obișnuită a cuvintelor, părând a crede, precum unii candidați la celebritate de mai târziu, că a nu scrie proză înseamnă fără îndoială a scrie poezie”. Johnson pare să fi îmbinat în așa măsură povara originalității cu problema stilului încât era în stare să denunțe un stil pe care-l considera viciat și să înțeleagă prin acest denunț faptul că niciun conținut nou nu era de găsit. Astfel, cu toate că pare a fi opus vederilor noastre, Johnson e de fapt în mare măsură strămoșul nostru atunci când neglijăm conținutul și căutăm tonul individual al unui poet. Cel târziu pe la mijlocul secolului XVIII, anxietatea stilului și relativ recenta anxietate a influenței începeau un proces de fuzionare care pare să fi atins punctul culminant în ultimele decenii ale secolului nostru.

Observăm aceeași fuziune manifestându-se gradual în elegia pastorală și în descendenții acesteia, deoarece în lamentația

unui poet pentru strămoșul său, sau mai adesea pentru un alt poet al generației sale, tinde să se dezvăluie cea mai adâncă anxietate a poetului însuși. Jelindu-l pe Bion, Moschus începe prin a declara că poezia a murit, întrucât „mort e chipeșul cântăreț”:

Voi, privighetori ce jeliți prin frunzișul
des, duceți voi apelor Arethusei
din Sicilia vestea că Bion păstorul
e mort, și că odată cu el și cântecu-a murit, și cântul
aezilor doriene pierit-a.
Porniți, voi, Muze ale Siciliei, și bocetu-l începeți.

Cu mult înainte de a înceta să-l mai jelească pe Bion în elegia sa, Moschus a făcut descoperirea fericită că nu toată poezia, nu tot cântecul a murit odată cu Bion:

... dar ție-ți cânt un bocet precum al jalei ausonilor,
eu, ce nu-s străin de cântecul bucolic, ci urmaș
al Muzei doriene, pe care-ai învățat-o discipolilor. Acesta
a fost daru-ți către mine; altora le-ai lăsat bogății,
iar mie cântul.

Porniți, voi, Muze ale Siciliei, și bocetu-l începeți.

Marile elegii pastorale, și de fapt toate elegiile majore dedicate poezilor, nu exprimă jale, ci se concentrează asupra anxietăților creatoare ale celor care le-au compus. Ele își oferă astfel propriile ambiții drept consolare (*Lycidas*¹, *Thyrsis*²), sau, dacă sunt dincolo de ambiție (*Adonais*³, *Liliacul* lui Whitman⁴, *Ave Atque Vale* de Swinburne⁵), ceea ce oferă e

¹ Elegie de John Milton (1638).

² Elegie de Matthew Arnold (1865).

³ Elegia lui Shelley la moartea lui Keats (1821).

⁴ „When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd”, elegie a lui Walt Whitman la asasinarea lui Lincoln (1865).

⁵ Elegie în memoria lui Charles Baudelaire (1867).

uitarea. Întrucât ironia majoră a raportului revizionist *apophrades* e aceea că poeții mai târzii, puși în fața iminenței morții, se străduiesc să submineze nemurirea precursorilor, ca și cum viața de apoi a oricărui poet ar putea fi prelungită metaforic pe seama altuia. Până și Shelley, în sublim-sinucigașul *Adonais*, un poem care transcende înfricoșător simplul altruism, îl deposează pe Keats de naturalismul său eroic, harul său unic. *Adonais* devine parte a unei Puteri a cărei muncă e aceea de-a transforma o natură considerată „anostă” și „năroadă” de către orficul Shelley. Bucuria lui Keats în fața Inteligențelor naturale, Atomii Percepției care cunosc și văd și *sunt* așadar Dumnezeu, devine la Shelley o nerăbdare față de zgura ostilă care împiedică Spiritul să-și ia zborul. În atitudinea sa față de precursorii și contemporanii săi, Shelley e de departe cel mai generos poet puternic post-iluminist, dar chiar și la el faza finală a dialecticii meprizei trebuie dusă până la capăt.

Poezia engleză și americană, cel puțin de la Milton încoace, e un protestantism puternic deplasat și, ca urmare, poezia explicit devoțională a ultimelor trei secole reprezintă în mare măsură un eșec. Dumnezeu protestant, în măsura în care e o Persoană, își cedează în cazul poeziilor rolul paternurii Precursorului ca obstacol. Pentru Collins, Dumnezeu Tatăl e John Milton, iar revolta timpurie a lui Blake împotriva lui Nobodaddy¹ e completată de atacul satiric la adresa *Paradisului pierdut* care constituie miezul *Cărții lui Urizen*, și care mai plutește, destul de nesigur, prin toată cosmologia celor *Patru Zoa*. Poezia al cărei subiect ascuns e anxietatea influenței are în mod firesc un temperament protestant, pentru că Dumnezeu protestant pare să-și izoleze mereu Copiii în cumplita dublă constrângere a două mari porunci: „Fii ca Mine” și „Nu-ți îngădui să fii prea asemănător Mie”.

¹ Termen compus de Blake din *nobody* (nimeni, niciun) și *daddy* (tătic).

Frica de divinitate în sens pragmatic e frica de puterea poetică, căci efebul, începându-și ciclul vieții de poet, intră într-un proces care e unul de divinație, în sensul deplin al cuvântului. Tânărul poet, remarcă Stevens, e un zeu, însă, mai adaugă el, poetul bătrân e o cutră. Dacă divinitatea constă doar în a ști cu precizie ce se va întâmpla în continuare, atunci orice Scursură contemporană ar fi poet. Dar ceea ce știe cu adevărat poetul adevărat e doar că *el însuși* se va întâmpla în continuare, că va scrie un poem în care se va manifesta nimbul său. Însă atunci când un poet își contemplă sfârșitul, are nevoie de dovezi mai palpabile ale faptului că poemele sale trecute nu sunt doar oasele unui schelet și caută semne ale statului său de ales care să împlinească profețiile precursorilor săi, recreându-le din temelii în propriul său idiom inconfundabil. Aceasta-i curioasa magie a apofradelor pozitive.

Yeats, ale cărui intensități fantomatice de sfârșit se întrepătrund cu un entuziasm dezinteresat pentru violență, violență de dragul violenței în bună măsură, reușește strălucit să-i facă pe morți să se întoarcă în idiomul său propriu:

Dedesubt talazurile-n van se străduiră
Gemând năvalnic, furios, și-n silă
Să prindă mersul iute, lin de chilă.

.....

Dar ea-n adânc domol își face voia,
Unde-n sălaș lucind stau forme nemurite,
Sub frământate valuri neobosite.

.....

Ea desfăcu imaginile-ntrețesute
Între pelincile prunciei de-a doua, și luă
Coșciugul, ultim leagăn, din firida-i,
Și cu dispreț în șant îl aruncă.

Citind strofele acestea din *Vrăjitoarea din Atlas* de Shelley, simțim că acesta l-a citit prea pe îndelete pe Yeats și e condamnat să nu-și poată scoate vreodată din minte complexitățile tonale ale poemelor lui Yeats despre Bizanț. Același fenomen se întâlnește și aici:

Tu, a soarelui iubire,
Bucuria-mpărăției!
Plutitoare prin văzduh;
Înotând precum un duh;
Călătoare prin lumină
În luna lui Cireșar senină;
Rogu-te mai stai puțin,
Să-ți aud zumzetul plin,
Fără el, totu-i supliciu.

„Fără el totu-i supliciu” – ar trebui să fie din Emily Dickinson –, dar e *Umila albină*¹ de Emerson (un poem pentru care Dickinson nutrea o oarecare afecțiune). Exemplele sunt numeroase: Milton cel extrem de idiosincronic își dezvăluie pe alocuri influențele din Wordsworth; Wordsworth și Keats au amândoi câte un iz al poeziei lui Stevens; Shelley din tragedia *Cenci* vine din Browning; Whitman pare ici-colo prea vrăjit de Hart Crane. E important doar să învățăm să distingem fenomenul de opusul său estetic, de jena cu care citim, de pildă, *Cărturarul țigan* sau *Thyrsis* și găsim odele lui Keats grămădite pe capul sărmanului Arnold. Keats poate părea uneori prea influențat de Tennyson și de pre-rafaeliți, ba chiar și de către Pater, dar nu pare niciodată urmașul lui Matthew Arnold.

„Poeții morți să facă loc altora. Atunci poate vom vedea în sfârșit că venerația noastră pentru ceea ce a fost deja

¹ *The Humble-Bee*, joc de cuvinte între „humble” (umil) și „bumble-bee” (albină).

creat... e aceea care ne petrifică..." Nebunul Artaud a dus anxietatea influenței într-o zonă în care influența și mișcarea contrară ei, mepriza, nu pot fi distinse una de cealaltă. Ca poeții veniți mai târziu să poată evita să-l urmeze acolo, ei trebuie să știe că poeții morți nu consimt să facă loc altora. Dar e mai important ca poeții noi să posede o cunoaștere mai bogată. Precursorii ne inundă și imaginația noastră poate pieri înecată în ei, însă nicio viață a imaginației nu e posibilă dacă evităm cu totul această inundare. În visul lui Wordsworth despre Arab¹, viziunea unei lumi înecate de potop nu aduce cu sine niciun sentiment inițial de groază, însă viziunea anterioară a uscăciunii deșertului e imediat îngrozitoare. În apocalipsa sa, *Thalassa: O teorie a genitalității*, Ferenczi explică toate miturile potopului ca inversări:

Prima și cea mai de seamă primejdie întâlnită de organisme, care trăiau toate la început în apă, nu era inundarea, ci uscarea. Ridicarea muntelui Ararat din apele potopului nu ar fi astfel doar o salvare, așa cum se spune în Biblie, ci și catastrofa originară, care va fi fost poate mai apoi răstălmăcită din perspectiva celor care locuiau pe uscat.

Artaud, încercând cu disperare să-și ridice propriul Ararat, iese măcar din mulțime; gloata discipolilor săi ne amintește însă doar de faptul că trăim, după cum spunea Yeats, acolo unde se poartă hainele pestrițe ale măscăricilor. Poeții noștri capabili încă să-și desfășoare forțele trăiesc însă acolo unde au trăit precursorii lor de trei secole încoace, în umbra Heruvimului Ocrotitor.

¹ Din *Preludiu*, cartea a cincea.

BCU IASICENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Reflecții pe cale

Călărind vreme de trei zile și trei nopți, ajunse la locul acela, însă hotărî că la locul acela nu se putea ajunge.

Se opri așadar să chibzuiască.

Acesta trebuie că-i locul. Dacă-am ajuns la el, eu nu mai am nicio însemnătate.

Sau acesta nu se poate să fie locul. Atunci nu-i nicio însemnătate, dar eu însumi nu-s micșorat defel.

Sau poate că e locul. Dar poate că eu n-am ajuns la el. Poate că sunt aici dintotdeauna.

Sau nu-i nimeni aici, și eu sunt de-al locului, și în acest loc. Și nimeni nu poate ajunge aici.

S-ar putea să nu fie acesta locul. Atunci am un țel, o însemnătate, dar n-am ajuns la el.

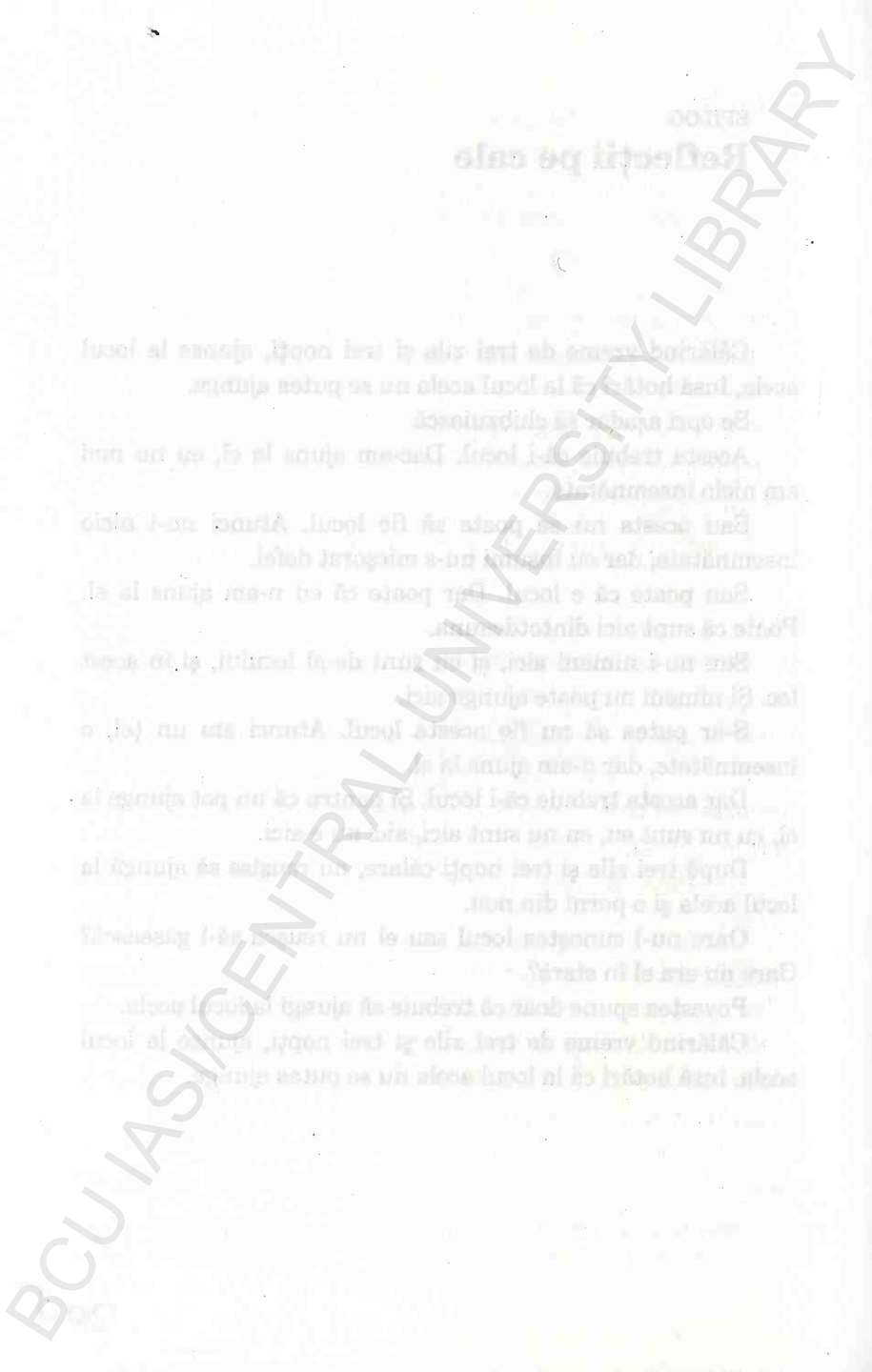
Dar acesta trebuie că-i locul. Și pentru că nu pot ajunge la el, eu nu sunt eu, eu nu sunt aici, aici nu e aici.

După trei zile și trei nopți călare, nu reușise să ajungă la locul acela și o porni din nou.

Oare nu-l cunoștea locul sau el nu reușea să-l găsească? Oare nu era el în stare?

Povestea spune doar că trebuie să ajungi la locul acela.

Călărind vreme de trei zile și trei nopți, ajunse la locul acela, însă hotărî că la locul acela nu se putea ajunge.



Cuprins

PREFAȚĂ

Angoasa contaminării 7

PROLOG

Și era mare minune că se aflau în Tatăl
fără să-L cunoască 49

INTRODUCERE

O meditație asupra întâietății și o sinopsă 51

UNU

Clinamen sau Mepriza poetică 65

DOI

Tessera sau Împlinire și Antiteză 95

TREI

Kenosis sau Repetiție și Discontinuitate 123

INTERCAPITOL

Un manifest al criticii antitetice 139

PATRU

Demonizarea sau Contra-Sublimul 145

CINCI

Askesis sau Purificare și Solipsism 161

ȘASE

Apophrades sau Reîntoarcerea morților 187

EPILOG

Reflecții pe cale 205

*Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România,
nr. R044RNCB 5101 0000 0171 0001,
deschis la BCR, Filiala Sector 1, București.*

Editura Paralela 45

Pitești, jud. Argeș, cod 110174, str. Frații Golești 130;
tel./fax: (0248)63.14.39; (0248)63.14.92; (0248)21.45.33;
e-mail: redactie@edituraparelela45.ro

București, cod 71341, Piața Presei Libere nr. 1,
Casa Presei Libere, corp C₂, mezanin 6-7-8, sector 1,
tel./fax: (021)317.90.28; e-mail: bucuresti@edituraparelela45.ro

Cluj-Napoca, jud. Cluj, cod 400153, str. Ion Popescu-Voitești 1-3,
bl. D, sc. 3, ap. 43; tel./fax: (0264)43.40.31;
e-mail: depcluj@edituraparelela45.ro

COMENZI – CARTEA PRIN POȘTĂ

EDITURA PARALELA 45

Pitești, jud. Argeș, cod 110174, str. Frații Golești 128-130

Tel./fax: 0248 214 533;

0248 631 439;

0248 631 492.

E-mail: comenzi@edituraparelela45.ro

sau accesați www.edituraparelela45.ro

Condiții:

- rabat între 5% și 25%;
- taxele poștale sunt suportate de editură;
- plata se face ramburs, la primirea coletului.



Tiparul executat la **Graficprint Industries**

Tel: 0752 754 147

email: silviustancu@graficprint.eu

BCU IAS/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

2523/08

29.36



De la apariția *Anxietății influenței* în 1973 și până astăzi, notorietatea lui Harold Bloom – născut în 1930 și autor a peste 20 de cărți de critică, teorie și istorie literară – nu a încetat să crească, iar opera lui cea mai cunoscută, mai studiată și mai controversată în același timp, *Canonul occidental*, l-a impus definitiv ca un nume de referință în lumea literelor contemporane.

Anxietatea influenței ne arată însă că, înainte de a-și elabora teza canonului, Harold Bloom a creat o teorie a influenței, o influență care nu se stabilește între persoanele autorilor, ci între operele lor și între interpretările, inevitabil inexacte, pe care și le fac unii altora în încercarea de a deschide un spațiu al propriei originalități. Este vorba, așadar, de o veritabilă teorie a intertextualității, care de la publicarea ei încoace a avut un enorm impact asupra deconstrucției și teoriei literare poststructuraliste, în ciuda faptului că Bloom a avut grijă să nu se plaseze în nicio „tabără” a criticii. De altfel, o nouă prefață, scrisă de Bloom la mai bine de 20 de ani de la prima ediție a cărții, analizează influența pe care a avut-o această carte în ultimele decade ale criticii literare, precum și câteva dintre sursele ei cele mai importante, mărinind astfel portanța pedagogică a acestei cărți centrale pentru toți cei care studiază sau sunt interesați de literatură și de critică.